

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Paz Mediavilla Martínez

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

TESIS DOCTORAL

El teatro peruano contemporáneo (1960-2000). Aproximación

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Paz Mediavilla Martínez

DIRIGIDA POR

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2015

Paz Mediavilla Martínez

EL TEATRO PERUANO CONTEMPORÁNEO (1960-2000).
APROXIMACIÓN

Tesis doctoral

Dirigida por Javier Huerta Calvo



Universidad Complutense de Madrid

2015

Para Víctor

Gracias a Jesús Benítez, Felipe Buendía, José Antonio Enríquez, Sara Joffré, Carlos Meneses y a todos los que con su apoyo han hecho posible la realización de este trabajo.

Índice

Prólogo	1
Introducción	12
Capítulo I. La década de los sesenta	
1. Antecedentes. Contexto político y social del teatro precedente	43
2. <i>La madre</i>, de Sara Joffré	64
3. <i>La gallina</i>, de Víctor Zavala	81
4. <i>La broma</i>, de Felipe Buendía	96
5. <i>La noticia y Caperucita y el lobo rojo</i>, de Carlos Meneses	112
6. <i>El intruso</i>, de Julio Ortega	125
Capítulo II. El teatro de creación colectiva en los años setenta y ochenta	
1. Origen y características del teatro de creación colectiva en Hispanoamérica. El caso peruano	133
2. Influencias teatrales	
2.1. Enrique Buenaventura	153
2.2. Eugenio Barba	161
2.3. Augusto Boal	178
3. Principales grupos de teatro de creación colectiva en Perú	190
3.1. Cuatrotablas	194
3.2. Yuyachkani	202
Capítulo III. Periodo de violencia y proceso hacia la pacificación (1990-2000)	
1. El teatro a partir de los años noventa	217
2. <i>Casualmente de negro</i>, de Maritza Kirchhausen	230
3. <i>El día de la luna</i>, de Eduardo Adrianzén	238
4. <i>Quijote</i>, de Daniel Dillón	247
5. <i>Encuentro casual</i>, de Alonso Cueto	253
6. <i>Tus amigos nunca te harían daño</i>, de Santiago Roncagliolo	262
Conclusiones	271
Bibliografía	287
Summary	309

Anexos

<u>Anexo I. Noticia bibliográfica Sara Joffré</u>	319
<u>Anexo II. <i>Caperucita y el lobo rojo</i>. Carlos Meneses</u>	329
<u>Anexo III. <i>La broma</i>. Felipe Buendía</u>	337
<u>Anexo IV. <i>Casualmente de negro</i>. Maritza Kirchhausen</u>	375

PRÓLOGO

El proceso que me llevó a la realización de este trabajo de investigación fue bastante complejo. Lo primero que quiero dejar claro es que el “culpable” de todo fue el profesor Jesús Benítez Villalba. Enseñaba en el Departamento de Literatura Hispanoamericana por entonces, y tuve la suerte de coincidir con él en ese momento de mi vida. Lamentablemente, hace ya dieciocho años que nos dejó. Cuando hablo de su “culpabilidad” entrecomillada me refiero a que, si de algo fue culpable, fue de abrirme el apetito por la investigación y aumentar mi amor por la literatura. Al terminar mis cursos de doctorado, entre las pocas cosas que tenía claras, es que quería que fuera él quien dirigiera cualquier trabajo de investigación que pudiera iniciar. Así decidí que el estudio debería inscribirse en el ámbito de la Literatura Hispanoamericana, que era su especialidad y en el Departamento de Literatura Hispanoamericana, que era donde él trabajaba por entonces.

Por otra parte, también tenía claro que la materia que quería estudiar era el teatro. No sé exactamente por qué pero desde que tengo memoria me ha interesado. Me recuerdo muy niña con los piececillos colgando en los cajones de la última planta del teatro Infanta Isabel de Madrid –ciudad en la que nací y en la que he vivido la mayor parte de mi vida–, porque no tenía suficiente dinero para pagarme una entrada normal. En fin... en ese momento, no podía pensar en profundizar en otra materia que no fuera el teatro.

Y ahí comenzaron las dificultades. No estuvo Jesús precisamente muy contento con mi decisión porque no era especialista en teatro, así que enseguida me aclaró que sólo podíamos estudiar “los textos”, era imposible pensar en adentrarse en cualquier otro rasgo teatral. Me explicaré. En aquel momento había un conflicto de competencias entre la Facultad de Filología y la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). La RESAD era la escuela a la que había que acudir si querías especializarte en artes escénicas porque los estudios de teatro (interpretación, dirección, etc.) todavía no estaban incluidos en los planes oficiales del Ministerio de Educación como carrera

universitaria. De modo que estudiar el teatro como representación y teniendo en cuenta la puesta en escena, el tiempo de la representación y la recepción nos estaba vedado en ese momento a los filólogos.

Respecto a esto, María del Carmen Bobes Naves, en su “Introducción” [1997] nos habla sobre el rol del espacio escénico en la recepción de la experiencia teatral y concluye que el sentido de una pieza teatral resultará de la interacción entre los significados potenciales que el texto encierra en sí mismo, la configuración espacial de la puesta en escena y el contexto histórico y social en el que ésta se inscribe. Este concepto, en aquel momento, resultaba muy moderno para nuestra Universidad. Pasaron algunos años hasta que se empezaron a realizar estudios teatrales en los que se incluían las puestas en escena y la recepción. Mediante acuerdos con la RESAD, primero y después con la creación de una nueva cátedra que ha permitido realizar este tipo de estudios, actualmente, por fortuna, no existen esos problemas. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la *Historia del teatro español* [2003], dirigida por Javier Huerta Calvo, en la que se ha introducido no sólo la representación con todos sus aspectos físicos como la música, el espacio y la escenografía sino también la interpretación de los actores, la recepción del público y la evolución y desarrollo de la teoría teatral.

Y así, muy poco a poco, comenzó la historia de esta tesis doctoral. Tras una serie de conversaciones y búsquedas, Jesús me retó (no sé si para hacerme desistir): el teatro hispanoamericano menos estudiado era el peruano... y esto, junto con algunas circunstancias personales que avivaron mi interés por la cultura peruana, me llevó a embarcarme en el estudio del teatro contemporáneo en Perú.

Aparte de las restricciones académicas ya descritas, las restricciones más claras eran las de orden práctico. Realizando el estudio en Madrid, había problemas reales para estudiar puestas en escena y recepción. Tenemos que tener en cuenta que en el momento que se inicia esta investigación el mundo de la comunicación por internet estaba prácticamente naciendo y el planteamiento de guardar materiales como puestas en escena, etc. en soportes audiovisuales para la investigación tardaría años en llegar a ser una realidad. Si se quería estudiar teatro que incluyera la puesta en escena y el momento de la recepción había que trasladarse a Perú. Y, por otro lado, como ya he explicado, había que solicitar de manera especial que nos admitieran el estudio en la Facultad de Filología.

Todo esto era demasiado complicado incluso para intentarlo, así que, había que estudiar textos, Perú era el país del reto —el menos estudiado, el menos conocido, el que más atraía en ese momento...— de modo que así comenzó esta larga carrera de obstáculos.

Algunos años más tarde Bobes Naves habla sobre la obra teatral, y se plantea la idea de que la representación escénica está incluida en el texto dramático. Nos ofrece la idea de que cada lectura de una obra de teatro es la posibilidad de una puesta en escena personal: “...sus dramas ofrecen, como todas las obras del género escénico, un Texto Literario y un Texto Espectacular, es decir, un texto con valores literarios perteneciente a la poesía escénica, que es semánticamente polivalente, como todos los textos literarios y en general los artísticos, que admiten varias lecturas, y un texto de carácter espectacular, integrado en el anterior, que diseña una virtual representación escénica, según el modelo de teatralidad del autor, y que también admite varias escenificaciones, de modo que cada Director puede darle formas diferentes, es decir, el texto dramático es un Texto Literario que se presta a varias lecturas y un Texto Espectacular que se presta a varias escenificaciones” [2010: 57-58]. Esta idea de “puesta en escena” de cada lector de una obra de teatro se acercaba más a mi manera de entender el estudio del teatro.

Para no crear falsas expectativas, aclararé que este trabajo sobre teatro no nace con la intención de ser una recopilación del mayor número posible de entradas de autores y obras teatrales a modo de enciclopedia o diccionario. La intención es ofrecer una visión del teatro peruano contemporáneo teniendo como fundamento del estudio una selección de obras teatrales publicadas o escritas¹ desde la década del sesenta hasta

¹ Conviene aclarar este punto. Publicar en Perú nunca ha sido tarea fácil. Incluso bien entrado el siglo XX, la mayoría de los autores no tenían acceso a la publicación. Existen muchas obras que no vieron la luz hasta finales de la década del noventa y que fueron escritas en las décadas del cincuenta y sesenta. Otras muchas continúan sin ser publicadas. Un buen ejemplo de esto es la obra *La Noticia* del autor Coco Meneses, incluido en este estudio. Fue Premio Nacional de Teatro en el año 1958 y nunca ha sido publicada. Mediada la década del noventa, la revolución provocada por internet cambia todo el panorama. Comenzaron a aparecer algunas páginas web, como la *Página de los dramaturgos peruanos*, (consultada desde 1997, cambió su ubicación a <http://www.reocities.com/athens/3248/>, consultado en enero 2015) de César de María que dio la oportunidad de que muchas obras, que probablemente nunca salieran a la luz, fueran editadas. También Sara Joffré promoverá la página *Muestra online* (www.teatroperuano.com consultada desde el año 2000 hasta 2004), revista teatral que nació con el fin de que fueran siendo editadas obras de nuevos autores dramáticos. Además de publicar *online*, cada número salía también en papel. El modo de trabajo era en régimen de cooperativa; el autor tenía que poner una parte del dinero que conllevaba publicar en papel el número de la revista donde iba a ser publicada su obra. Se publicaron 22 números (2000-2011) que actualmente sólo existen en formato papel. Pueden consultarse en la biblioteca de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD, y en el Club de Teatro de Lima.

el año 2000. La decisión de elegir este periodo se debe a la confluencia de factores sociales y políticos que se dan en ese momento, que me parecen lo suficientemente trascendentes para tomarlos como referentes. También porque, tanto al inicio como en el transcurso de esta investigación, era y sigue siendo un periodo muy poco estudiado.

Finalizando los años cincuenta, Perú se encontraba política y económicamente en un momento crítico. El descontento de la población iba en aumento. En 1962, tras un golpe de estado de las Fuerzas Armadas, toma el gobierno una junta militar. En 1963 se convocan elecciones y toma el gobierno Fernando Belaúnde Terry. Una grave inflación y el comienzo de manifestaciones sociales violentas entre la población campesina, que estaba al límite de sus posibilidades, provoca un nuevo golpe de estado: el del general Velasco Alvarado, en 1968. Este proceso provocará un antes y un después en la sociedad peruana y será un paso más en el camino a la guerra civil que se sostuvo a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX en Perú.

Velasco Alvarado, “el cholo Velasco”, como se le conoció, estuvo en el poder aproximadamente una década, hasta 1975 y, para dar una idea de aquella situación, puedo decir que ya contaba entre sus filas con Vladimiro Montesinos —personaje importante décadas después como asesor del electo presidente Fujimori, y al que se ha vinculado con terrorismo de estado y violación de los derechos humanos—. La novedad del golpe militar de Alvarado, ya que Perú cuenta con un buen número de levantamientos militares a lo largo de su historia, es que era de ideología marxista. Toda la presión política y el desbaratamiento social vividos en ese momento se tradujeron en cambios sociales que se vieron reflejados también en la creación teatral. Fueron cambios que no toda la sociedad encajó de igual manera. Por ejemplo, las clases más desfavorecidas vivieron mejoras en su situación laboral. Como dice el dramaturgo Grégor Díaz en su panorama literario 1950-1980:

Con él, el soldado recuperó la propiedad de su sangre; la trabajadora del hogar, llamada “doméstica”, se hizo dueña de su cuerpo; obtuvo un tiempo para su descanso diario (dentro de la casa-trabajo) y media jornada (con salida) a la semana; y los reconocimientos sociales elementales y de salud, valores humanos que le eran ajenos. El campesino, con el lema “El patrón no comerá más de tu hambre” logró mayor remuneración y privilegios que se acentuaron con la expropiación y posterior

cooperativización de los latifundios, llegando a la soberbia que los hizo flojos. Y, así como en los puertos, los malhabidos estibadores contrataban un “punto” para que, por menos de la mitad de su sueldo, hiciera su trabajo, en las cooperativas, los campesinos cooperativistas, contrataron su “punto”, al que llamaron “golondrino”. Triste realidad peruana que, en la eterna confrontación del martillo con el yunque, se aspire a tener el mango de la ignominia para golpear al más pobre² [1998: 174].

Pero no todos estuvieron de acuerdo con estos cambios que implicaron nacionalizaciones, expropiaciones y la generalización de las cooperativas como modelo de producción. Tampoco con que las alianzas políticas y económicas se establecieran con países de la órbita comunista. No se podía manifestar abiertamente la disconformidad con el poder establecido, de manera que, algunos autores dejaron de publicar hasta que la situación política cambió. Otros abandonaron el país durante ese periodo. Y también, en aquel complicado contexto, surgieron nuevas manifestaciones creativas: los llamados grupos de teatro de creación colectiva. Este nuevo modo de hacer y entender el teatro aflorará en los diferentes puntos del territorio peruano. El campesino toma la palabra. Por primera vez es el centro de la escena. Como veremos, este nuevo modelo teatral se desarrolló de una forma espectacular e incluso eclipsó durante un tiempo a los autores individuales que volverían a poblar la escena teatral peruana a partir de los años noventa. Eso sí, de forma paralela a la creación colectiva que, todavía hoy, continúa siendo una manifestación importante en el contexto del teatro peruano.

En 1975 se produjo una huelga policial que originó saqueos y revueltas populares. Fue el inicio de la caída de Velasco. Un nuevo golpe militar, el del general Francisco Morales Bermúdez en ese mismo año, deja fuera del gobierno al general

² Este texto de Grégor Díaz pone de manifiesto la complejidad de la sociedad peruana, como veremos en el estudio de las obras teatrales, y que trata con mucha claridad el escritor Julio Ortega en su artículo “Identidad y cultura en el Perú” [1980]: “El componente social de la identidad tiene, además, un sustrato étnico. Y también aquí el Perú se muestra agudamente conflictivo. El conjunto ideo-afectivo e ideológico del racismo en el Perú está todavía por estudiarse, pero es comprobable su complejidad activa. En la sociedad nacional la mayor o menor distancia racial del sujeto frente a los estereotipos devaluados, definirá su percepción. Pero, reveladoramente, esa percepción discriminadora carece de autoconciencia étnica: de allí que el sujeto discriminador sea a su vez discriminado por el estrato subsiguiente en la jerarquía piramidal. Por cierto que este comportamiento no es privativo de la sociedad nacional y está asimismo presente en la estratificación social del mismo mundo campesino”. Abundando en este tema, pueden consultarse los trabajos de Karen Spalding [1972], Fernando Fuenzalida [1970] y Enrique Meyer [1970].

Velasco, en principio para continuar con las políticas iniciadas por su antecesor, aunque posteriormente él tomó sus propios derroteros. Velasco murió en 1977 y, pese a que la situación económica del país era muy grave, fue aclamado públicamente en su entierro. Las decisiones políticas y económicas durante este segundo gobierno militar llevan al país a una situación límite que conllevaron manifestaciones masivas y una huelga general que paralizó al país. En 1979 Morales Bermúdez, viéndose incapaz de seguir controlando la situación, constituyó una Asamblea Constituyente, con las fuerzas políticas con que contaba el panorama político en aquel momento [De Gregori, 1993], que promulgó una nueva Constitución. En 1980 se convocan elecciones democráticas, tras doce años de gobiernos militares. El presidente Belaúnde, depuesto por el golpe del general Alvarado, es elegido presidente y vuelve al poder en 1980, a un país muy desgastado tanto económica como políticamente. El periodo que va de 1980 al 2000 podemos decir abiertamente que fue un periodo de guerra civil. Un periodo duro que, como veremos, marcó a la sociedad y a los autores en ese momento.

En 2001 se creó La Comisión de la Verdad y de la Reconciliación (CVR)³. Organismo peruano encargado de elaborar un informe sobre la violencia armada interna, vivida en Perú durante el periodo entre los años 1980 y 2000. Con ello se inicia un proceso de vuelta a la normalidad política y social. Volveremos sobre esto al estudiar la influencia que tuvo este proceso histórico, político y social en el teatro.

Una vez decidido el periodo temporal surgió otro gran reto: encontrar información sobre ese momento histórico y conseguir las obras que se iban a incluir en el estudio. No fue una tarea fácil. La cercanía temporal con el objeto de estudio conlleva este tipo de problemas. En las bibliotecas que estaban a mi alcance en ese momento (Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana –ICI–, Biblioteca Nacional, o el Centro de Documentación Teatral)

³ Informe final. Lima: Comisión de la verdad y reconciliación, 2003. También se puede consultar en <http://www.derechos.org/nizkor/peru/libros/cv/> (consultada enero 2013). Fue creada en junio de 2001 por el presidente provisional Valentín Paniagua, que convocó a diferentes miembros de la sociedad civil. Fue presidida por Salomón Lerner Febres, entonces rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Investigó la violencia ejercida por el grupo terrorista Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), intentó profundizar en las causas de esa violencia y en la dura represión militar contra estos movimientos terroristas, que cobró principalmente víctimas civiles en este fuego cruzado. Para ello, recogió el testimonio de 16.985 personas y organizó 21 audiencias con las víctimas de la violencia, a las que asistieron más de 9.500 personas. El Informe Final se hizo público el 28 de agosto del 2003, ante el presidente peruano Alejandro Toledo.

encontré algunas obras teatrales de autores peruanos publicadas a principios del siglo XX⁴ y algunas de la década del cuarenta al cincuenta⁵, algunos diccionarios literarios del Perú y algunos estudios históricos que me ayudaron a tener un conocimiento global de la historia y del teatro en Perú, que no tenía, pero no me facilitaron mucha información ni obras del periodo elegido. En las Historias de la Literatura Hispanoamericana consultadas, el teatro peruano no es materia en la que se incida especialmente. Se citan algunos autores que publican hasta la década del cincuenta. Hago hincapié en este punto de la publicación ya que no es tema menor en Perú. Sólo se recopilan en este tipo de estudios a autores que han logrado ser publicados y que son autores que despuntan en otros géneros literarios además de haber escrito alguna obra teatral. Como son, por ejemplo, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Solari Swayne o Sebastián Salazar Bondy.

La labor de recopilación de las obras de teatro fue laboriosa ya que en ese momento, como ya he explicado, no eran obras recogidas en los manuales. De hecho, la mayoría de ellas permanecían inéditas. Comencé contactando con personas que me ayudaron y apoyaron en esa primera fase, como Carlos Meneses (Coco Meneses, como se le conoce más familiarmente). Él comenzó su labor literaria en los cincuenta, y me ayudó dándome ideas, algunos nombres, direcciones... hablándome de su experiencia de escritor. El problema, nuevamente, era que no manejaba información sobre los escritores de las generaciones inmediatamente posteriores, entre otras cosas porque él salió de Perú justamente en la década del sesenta.

En un momento en el que veía que la labor desde España iba a ser prácticamente imposible, unos amigos viajaron a Lima y “...buscando entre los estantes inmensos de la famosa librería Studium”, como figura en su dedicatoria, me trajeron el volumen III de la obra de Rolan Forgues [1988], *Palabra viva: hablan los dramaturgos*, que me ofreció un panorama de lo que se estaba escribiendo en teatro, a través de entrevistas a los autores, más cercano al que me brindaban las historias de la literatura y en la que estaban incluidos autores que cumplían con la condición temporal que me había planteado para el estudio. Por fin constataba lo que hasta ese momento era una

⁴ Obras de Felipe Sassone, José Carlos Mariátegui, José Chioino, Guillermo Ugarte Chamorro, Manuel Bedoya, Abraham Valdelomar.

⁵ Alonso Alegría, Percy Gibson Parra, Juan Parra del Riego, Juan Ríos, Bernardo Roca Rey, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne.

intuición. Sí había un nutrido grupo de escritores de teatro que no habían dado el salto a las historias de la literatura, pero estaban escribiendo teatro. Es el caso de la autora Sara Joffré, por ejemplo, que captó mi atención inmediatamente. Su gran actividad teatral en todas sus variantes, su versatilidad –actriz, directora y autora, además de crítica teatral, investigadora, organizadora de encuentros literarios, etc. – la hacían una autora muy interesante para mi trabajo. También porque su labor teatral, comenzó a principios de la década del sesenta. La otra razón por la que me interesé en su trabajo fue porque el primer planteamiento de esta investigación era centrarla exclusivamente en la producción femenina. No fue así finalmente pero, el ponerme en contacto con Sara me dio la energía que necesitaba para continuar. Ella, que tenía una personalidad arrolladora, se mostró accesible, colaboradora en todo y me proporcionó su obra (parte de ella fotocopiada y, la mayoría, mecanografiada) para que pudiera estudiarla⁶.

Valoro mucho también el interés que manifestaron por la investigación autores como Felipe Buendía, que me facilitó alguna de sus obras para incluirlas en el estudio, o Mario Delgado, director del grupo Cuatrotablas, a su paso por Madrid. También tengo que citar aquí al que era cónsul del Perú en Madrid en ese momento, Ricardo Oré⁷, ya fallecido, que me animó y apoyó en todo lo que pudo para que el proyecto siguiera adelante.

En el año 1994 tuve la oportunidad de ir a investigar y trabajar a la Universidad Estatal de Ohio [Ohio State University –OSU–]. Me fue muy útil su biblioteca. Su organización permite que la mayoría de los libros no estén en depósito sino que son de libre acceso, de forma que se pueden hacer búsquedas directamente de las estanterías.

⁶ Hoy, día 17 de diciembre de 2014, y en pleno trabajo de redacción de esta tesis doctoral, he recibido la noticia de la muerte de Sara Joffré. Justo el día en que ha comenzado una nueva era política con la voluntad expresada por el presidente Obama de levantar el bloqueo a Cuba por parte de los Estados Unidos. Menciono la casualidad histórica por razones sobre las que volveré en el apartado dedicado a Sara. No puedo dejar de expresar mi tristeza en este momento. Ella era una mujer llena de energía, que trasladaba a los demás. Se fue como ha vivido, muy discretamente y sin ningún deseo de notoriedad tras una vida de duro trabajo y esfuerzo en pro del teatro de su país. Reconocida labor por parte de la profesión que rápidamente ha hecho pública su tristeza y reconocimiento a toda una vida de trabajo por el teatro de su país. No ha sido así por parte de ningún organismo oficial que, para seguir con la tónica de todos estos años, todavía no ha manifestado su reconocimiento y sus condolencias.

⁷ Ricardo Oré, además de su labor como diplomático a lo largo de su vida, tuvo inquietudes literarias y además de poesía, escribió una obra teatral *La nave de la memoria*. Tenía interés en que yo contara con ella para esta tesis y quedamos en que me haría llegar una copia. Nos sorprendió su enfermedad fulminante que, en un periodo muy pequeño de tiempo se lo llevó, a los 52 años de edad. Su último trabajo como diplomático lo desarrolló aquí en Madrid. A partir de 2013, el grupo Cuatrotablas la ha llevado a escena en varias ocasiones.

Bucear en esas estanterías buscando libros que pudieran ayudarme a construir el panorama del teatro peruano, valorar si me interesaban o no, buscar directamente en sus páginas para decidir si llevármelo a casa (podía cargar con veinte o treinta libros a la vez, si lo juzgaba oportuno)..., manejar físicamente la *Latin American Theater Review* para extraer los artículos que pensaba podían ayudarme... Todo esto me proporcionó mucha información general y algunas obras nuevas que fueron ampliando mi conocimiento del tema. Aunque otra vez, por desgracia para mí, no encontré mucha información ni obras del periodo temporal elegido para el estudio.

El año 1994 también me trajo la ocasión de conocer personalmente a Sara Joffré —ya nos conocíamos a través del correo—. Fue durante mi estancia en Estados Unidos. El Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Cincinnati organizó un congreso sobre teatro femenino en español, *A Stage of Their Own: Spanish, Latin American and U.S. Latina Women in the Theatre* [Mediavilla, 1995] y allí nos encontramos⁸. Fue en este congreso donde ella eligió estrenar su obra *La madre*. Sara, como tenía por costumbre, iba cargada con algunos de sus libros y me regaló *Críticos, comentaristas y divulgadores* [1993] y *Teatro peruano. Cuestionario: autores de teatro peruano* [1978] que en aquel momento contenían información pionera sobre el teatro que se estaba haciendo en Perú desde finales de la década del cincuenta y que me abrió caminos para continuar con la búsqueda de las obras de teatro que me interesaban para el estudio.

Poco a poco y a través del correo —en principio correo ordinario, después correo electrónico— fui contactando con autores que me facilitaron sus obras para mi trabajo de investigación. Años después, el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana que se celebró en Madrid, en Casa de América, en el año 2005 y del que formé parte como miembro del equipo organizador⁹, me trajo la oportunidad de conocer a otros autores que me facilitaron su obra, como Alonso Cueto, Fernando Ampuero o Santiago Roncagliolo, por ejemplo.

A la par de todo este proceso de búsquedas, hallazgos y toma de decisiones, me encontré con otra dificultad que me hizo perder mucho tiempo en las primeras fases del

⁸ Se publicaron, cuatro años después, las actas del congreso: *Un escenario propio/ A Stage of Their Own* (Actas Selectas). Ed. Phyllis Zatlin y Kirsten Nigro. Ottawa, Girol, 1998, 2 volúmenes.

⁹ <http://www.omni-bus.com/congreso/>. (Consultada febrero 2015).

trabajo: la necesidad de periodizar el objeto a estudiar. A lo largo de toda mi formación tanto antes como durante la etapa universitaria, la forma de acercarse al estudio literario pasaba por realizar una periodización cronológica de los autores y una estructuración por temas, formas, generaciones o cualquier otro elemento aglutinante. Este planteamiento, además de sus limitaciones evidentes hoy en día, con la literatura peruana resultaba muy complicado de aplicar y me llevó mucho tiempo entender y, después aceptar, que no podía hacer periodizaciones como a las que estaba acostumbrada. Cada autor peruano es único y es difícil ponerlo en un grupo. Me atrevería a decir que hay tantas culturas peruanas como peruanos hay. Estudiosos de la literatura peruana, como el profesor Cornejo Polar, ha llegado a la conclusión de que no es sostenible la imagen de la literatura peruana como un sistema único integrado, sino como una pluralidad, cuando dice, "... la pluralidad literaria sería así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana" [1983: 43]. También el profesor Carlos García Bedoya, en su estudio para una periodización de la literatura peruana, abundando sobre el tema, pone sobre el tapete la dificultad de estructurar la literatura peruana dada la complejidad de su sociedad:

La nuestra no es una literatura armoniosamente unitaria, y no podía serlo, pues surge de una realidad social desgarrada, fruto del choque violento entre dos culturas, en la que una –la occidental española– impone su dominación por la fuerza a la otra –la andina quechua–. Nuestra literatura es, pues, desde su origen, plural. Pero por más distancia que exista entre lo occidental y lo andino, ya desde el comienzo se han producido fenómenos de interrelación y mutua influencia entre ambos. Lo occidental y lo andino se articulan para formar una totalidad, pero una totalidad conflictiva. Es la historia la que une esas dos polaridades de nuestra realidad, tejiendo entre ellas multitud de lazos, cada vez más densos y complejos [1990: 53].

Mi punto de vista, obviamente, es externo y mis criterios se basan en la lectura de la crítica, de las obras literarias y en la observación. Será el referente histórico-político, como veremos, el que nos marque los cambios que se irán reflejando en los autores y en sus manifestaciones dramáticas.

Agradezco al profesor Javier Huerta Calvo que haya aceptado la dirección de esta tesis doctoral y haya hecho posible que finalmente vea la luz.

INTRODUCCIÓN

Objetivos

El objetivo de este trabajo es facilitar un panorama del teatro peruano contemporáneo a través del estudio de una selección de sus obras dramáticas. Como ya he explicado detenidamente en el prólogo de este trabajo, la elección del periodo elegido viene dada por los acontecimientos históricos sucedidos entre la década del sesenta y el final de siglo XX, que marcan profundamente a la sociedad peruana y, como parte de ella, a sus autores dramáticos. Otra razón para la elección de este periodo es que, desde el momento de iniciar el trabajo hasta ahora, es un periodo muy poco estudiado. De modo que lo que se pretende es ofrecer un acercamiento al teatro de esta etapa, no a través de glosarios y listados de autores y obras sino a través del estudio de los textos dramáticos que se escriben en ese periodo.

Además de los problemas afrontados en la búsqueda de las obras y las decisiones sobre la clasificación de los autores, sobre lo que también me he detenido en el prólogo, otra decisión, probablemente la más importante que había que tomar antes de comenzar el trabajo, era establecer cómo se iba a acometer el estudio de las obras. Mi carácter me lleva a no dar por terminada nunca la búsqueda de información. Esto suele tener como resultado la insatisfacción por la sensación de que la tarea es inabarcable y que nunca tendré el suficiente conocimiento del tema, en este caso, para afrontar el estudio de las obras teatrales de la manera más apropiada. También la diversidad creativa que iba encontrando me ponía de nuevo frente a un dilema similar al de la clasificación: no se podía acometer el estudio con un único planteamiento metodológico.

Metodología

Fue bastante tranquilizador encontrar la obra de José Luis García Barrientos [2003] en la que, con toda honestidad, él se responde a las preguntas que yo me había

estado haciendo durante años. Cómo se puede comentar una obra de teatro, “pues de muchas maneras” [2003: 13-14]. Y seguidamente a la pregunta de cómo se debe (no cómo se puede), debemos responder con él “...pues depende. Depende de las propiedades de la obra y de las propiedades e intenciones del comentarista”. De modo que, en primer lugar, y siguiendo los planteamientos de Barrientos:

Para comentar (en último término describir y evaluar) cualquier “clase” de objetos, como una mesa de despacho, una obra de teatro o un traje de baño, es útil sobre todo saber cómo están hechos y para qué sirven, es decir, determinar su forma y su función.... Así con el término “análisis” definiremos las operaciones analíticas que requieren un conocimiento técnico del objeto y que permiten identificar los elementos significativos del mismo, “aislándolas” de manera artificial de las operaciones de carácter más creativo que llevan a la atribución de un sentido a los elementos analizados, es decir, a la interpretación o al comentario propiamente dicho [2003: 15].

Encontrar a alguien tan directo y claro fue un alivio en mi camino y me permitió tomar con más calma mis propias decisiones a este respecto.

Lo indiscutible es que el objeto de este estudio son obras de teatro. TEATRO. Un término en el que también es fácil perderse. Como dice Gutiérrez Carbajo en su “Introducción” [Trancón, 2006: 16], “la polisemia del término le confiere una gran riqueza semántica y pragmática. Cuando hablamos de teatro podemos referirnos a un edificio, a un género literario, a una obra dramática, a un conjunto de obras teatrales de un autor o época, a una actividad artística, a un espectáculo, a una representación, etc.” En nuestro caso, lo que vamos a estudiar son textos que han sido escritos para ser representados. Últimamente mantuve una conversación con un amigo dramaturgo y le pregunté por qué escribía teatro. Después de tomarse un tiempo para responder, manifestar incomodidad, e intentar esquivar la pregunta en varias ocasiones, finalmente me dijo que su modo habitual de trabajo era escribir “por encargo” [Mediavilla, 2013]. Es decir, alguien (actores, directores, productores...) decide llevar a escena una obra teatral y cuenta con el autor para hacer algo que se acerque a sus inquietudes. A lo largo de la historia de nuestro teatro tenemos muchos ejemplos de esto: Jardiel o Paso escribían por encargo, normalmente con una celeridad que llama la atención y que

normalmente venía marcada por las necesidades de los directores, las salas y lo más importante, del público por ver y disfrutar con el teatro y también, por qué no decirlo, por las necesidades económicas de los autores. Nuestro teatro clásico también se movía por la demanda de comedias para llevar a la escena. Lope, Calderón, Tirso, fueron autores muy prolíferos porque había que satisfacer el deseo de nuevas comedias por parte del público. Afortunadamente es así, los textos dramáticos nacen para ser representados, “puestos en escena”. Este principio marca la forma en la que son escritos.

Respecto a esto, lo primero que apreciamos en las obras dramáticas y que las distinguen de otros textos literarios es que están constituidas por dos “subtextos”: los diálogos (que son las referencias verbales que serán repetidas por los actores) y las acotaciones (que son las indicaciones del autor a los actores y también para la puesta en escena) necesarias para que se pueda producir la representación. En el texto dramático debe quedar claro cada detalle de una representación, no sólo lo que dicen los personajes.

Hay diferentes tendencias críticas respecto a cómo denominar a las partes en las que está escrita una obra de teatro. Kurt Spang [1991: 253] habla de texto y cotexto. Entendiendo por texto “el discurso del actor” (diálogo) y cotexto “el discurso del autor” (acotaciones). Notemos que hay un error de base al considerar a los diálogos “el discurso del actor” ya que ambos discursos son del autor aunque uno de ellos sea enunciado por el actor-personaje. Roman Ingarden [1997: 155-165] diferencia entre *texto principal/texto secundario*. Esta clasificación implica un juicio de valor respecto a las partes constitutivas de la obra teatral con la que no estoy de acuerdo porque ambas son imprescindibles para constituir la obra dramática. Bobes Naves diferencia entre texto literario y texto espectacular, “El Texto Espectacular está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; están recogidas en las acotaciones fundamentalmente, y también en las didascalias del diálogo. Por otra parte, el diálogo es también un hecho espectacular en cuanto se realiza sobre la escena” [2004: 501-502]. Ella realiza una equiparación entre Texto Literario y lectura y Texto Espectacular y Representación, y dice “en ningún caso son equiparables Texto y Representación”, de modo que la distinción que realiza entre Texto Literario y Texto Espectacular no es real en un texto dramático. Thomasseau dice: “El paratexto es el texto impreso (en cursiva o en otro tipo de caracteres que le diferencian, siempre visualmente, de la otra parte de la

obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral” [1997: 84]. Esta definición es la que me parece más acertada y me servirá de referente en la fase de análisis de las obras teatrales.

Pese a que a lo largo de la historia de la literatura la tendencia era a privilegiar el estudio de los diálogos frente al de las acotaciones, encontramos que hay autores que le confieren a este texto “secundario” casi más cuidado y esmero literario que al texto dialogado mismo, al extremo de dificultar la puesta en escena de la obra en cuestión. Puede interpretarse que tales obras privilegian el modo de lectura frente al de la representación.

Es la interpretación que hace *Claire Van Driessche* [2010] en su tesina sobre las acotaciones en la obra teatral de Mario Vargas Llosa. En el caso del teatro de Vargas Llosa el subtexto alcanza en ocasiones unas dimensiones, tanto literarias como de extensión, que ponen en duda la definición del subtexto como pequeñas direcciones del autor para poner en escena la obra y dirigir a los actores. Ella dice al respecto que “el objetivo final del drama generalmente constituye la representación de la obra” es decir, el resultado de la colaboración entre varias personas (el autor, los actores, el director de escena, los técnicos, el público), pero no pierde de vista la posibilidad de únicamente la lectura de una obra de teatro. En este caso sólo están la imaginación del lector frente a la obra escrita por el autor y es aquí cuando los paratextos sobredimensionados tienen sentido. Sentido literario (de disfrute con la lectura). Encontramos un ejemplo de esto en la obra de Vargas Llosa, *Kathie y el hipopótamo*¹⁰. Las primeras acotaciones que inician el texto tienen una extensión de varias páginas.

No lo ve así Darío Fo que lo interpreta como la dejación de algunos autores actuales que lo dejan todo en las manos del director, al escribir un texto que no está elaborado pensando en la representación. No se escribe teatro, en su opinión, sólo teniendo en cuenta las limitaciones de la escritura y la lectura sino que se escribe teatro teniendo en cuenta las limitaciones y las posibilidades de la representación y por tanto de la recepción de la obra. Dice al respecto:

Se puede aprender a escribir relatos, reseñas, ensayos, novelas, pero no existe una facultad que enseñe escritura teatral con todo lo que conlleva, o sea, saber imaginar un

¹⁰ Incluida en su *Obra reunida*, 2001, pp. 127-252.

espacio escénico, escribir además de las palabras también los gestos, los tonos, las frases que pronunciar proyectando, y las que hay que correr, o tirar, el contrapunto de las acciones sobre las palabras y viceversa. Saber cómo se articula una escritura que hay que recitar en prosenio o al fondo, caminando, sentado, tumbado o columpiándose. Actuar con luz difusa, o luz concentrada, en contraluz. Con ritmos cadenciosos o como conversando, sin picos. Aplanando tonalidades, evitando tonillos, o bien inventando retahílas. Quien escribe debe conocer: planta y altura del escenario, qué es una pendiente, cómo funciona una escena giratoria, qué es una diablo... ¿Estoy haciendo terrorismo? Conozco la respuesta: “Estas son cosas del director... ¡de los técnicos!”, ahí está el error [1998: 219].

Abundando en esta idea, Bertolt Brecht, en su comentario sobre *Macbeth* de Shakespeare, [en García Barrientos: 2003, 326-328] incide en la complejidad que ha acompañado a lo largo de la historia del teatro su puesta en escena. Creo que muy pocos críticos se han permitido hacer una crítica tan dura a la obra shakesperiana, en cuanto a su pertenencia al género teatral. Dice, por ejemplo, “pero incluso considerada como obra de teatro, esta obra carece de progresión...”. La dificultad de su puesta en escena la achaca a la incoherencia en la misma concepción de la obra, la arbitrariedad en la colocación de las escenas, la, en su opinión, relativa incoherencia de los procesos. El desarrollo “incesantemente perturbado de una historia trágica, no son propios de nuestro teatro, sino que pertenecen ni más ni menos que a la vida”. Hábilmente, vincula esta complejidad de la obra de Shakespeare con sus propios planteamientos teatrales. Ve en Shakespeare un elemento épico que dificulta poder representar sus obras: su búsqueda de captar la verdad. Sus acotaciones se entremezclan con los diálogos y los monólogos de los actores, como se entremezclan las escenas, de forma que cada director tiene que hacer alarde de que realmente lo es al poner en escena este drama shakesperiano. Según él, el espectador de este teatro “no iba a plantear problemas sobre la obra, sino sencillamente sobre la vida”. Aquí también podría caber la concepción del teatro para ser leído que plantea *Claire Van Driessche* [2010] en su tesina porque, aunque haya habido y habrá puestas en escena del teatro de Shakespeare en las que el espectador disfruta realmente de un buen montaje teatral, no es así en otros muchos casos.

Encontramos desproporciones en la relación paratexto/texto dialogado, también en el sentido contrario. El teatro más moderno e innovador “pretende” prescindir del texto. Entrecomillo lo de pretende porque, aunque no se haga un uso habitual de lectura por parte del actor del texto hablado, lo cierto es que éste subsiste tanto en la lectura de la obra como en su representación. Es el caso de algunas obras de Tadeusz Kantor o de la obra *El loco y la monja* de Witkiewicz¹¹, por ejemplo, que está construida como un guión que rompe incluso las normas sintácticas y el orden lógico del discurso y servirá de base al montaje de la representación, a la vez que el lector de la obra podrá disfrutar del texto y “crear” su propia puesta en escena. El ejemplo por excelencia de este fenómeno es la obra *Acto sin palabras* de Beckett. El paratexto se amplía tanto que deriva en la pérdida total de texto dialogado.

De manera que podemos afirmar que la obra dramática puede sólo leerse o/y puede leerse y ser representada. La obra dramática es el todo. La representación, finalmente, no es otra cosa que el resultado de la lectura y puesta en escena de un lector al que, en este caso, denominamos director. Anne Ubersfeld resume bien toda esta complejidad que plantea el teatro cuando dice: “el teatro es un arte paradójico. O lo que es más el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta; indefinidamente eterno (reproducible y renovable) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana [...] se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores. [...]. Y no obstante, siempre quedará algo permanente, algo que, al menos teóricamente, habrá de seguir inmutable, fijado para siempre: “el texto” [1993: 11].

También Santiago Trancón, tras analizar diferentes posiciones teóricas a este respecto, concluye:

El texto teatral es un texto en sí mismo atravesado y fundamentado en la materialidad corporal del actor y la materialidad física del espacio y el tiempo escénicos. Una vez escrito, se re-materializa a través del actor (encarna, incorpora) y el espacio escénico

¹¹ Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *El loco y la monja*. Editorial Maldoror, 2009.

concreto. Por último, se vuelve a in-corporar o encarnar, a través de la recepción, en el espectador. Es un proceso de retransmisión –como a través de vasos comunicantes– de la energía textual unida a lo simbólico y a la materialidad y corporalidad del signo. Simbolización-semiotización: un proceso interactivo e interdependiente. El mismo que se establece entre texto y representación [2006: 270].

En mi opinión, la complejidad a la hora de abordar el análisis de una obra de teatro la encontramos en su esencia misma que podríamos definir como poliédrica, en el sentido de que tiene varias “caras” y no pierde su esencia teatral en ninguna de esas vertientes o manifestaciones. Por un lado, la obra de teatro es un texto escrito (considerémoslo una de las caras de este abstracto poliedro), cuyo fin es una representación teatral (que sería otro de los lados). El proceso desde el texto del autor a la puesta en escena o representación, lo denominamos dramaturgia (otra de las caras del poliedro). En este proceso el texto se reescribe con el fin de conseguir “verlo” en escena. Estas tres vertientes del teatro son claramente diferenciables y aceptadas por la crítica hoy en día. Yo incluiría una nueva cara del poliedro, otra dimensión: la dramaturgia que realiza cada lector cuando lee la obra de teatro. Es decir, el proceso mental desde el texto a su propia “puesta en escena”, en el que se ponen en funcionamiento su imaginación y su bagaje personal y, a través del cual, llega “a ver” su propia puesta en escena. Como dice Barrientos [2007: 487], al hablar de la eterna polémica histórica que se ha planteado a la hora de estudiar una obra de teatro, y que ha denominado *textocentrismo* y *escenocentrismo*, “cabe una solución integradora capaz de admitir la finalidad escénica –que deja su impronta en la estructura– de este tipo de textos y, a la vez, su autonomía –relativa– como literatura, esto es, el acceso por la lectura al universo representado”.

Como sistema para acometer el estudio de una obra de teatro hemos de superar la dicotomía de la que hablábamos anteriormente entre texto y paratexto, texto primario/texto secundario, etc, aunque puede sernos útil en una primera fase, a la hora de ordenar los elementos de los que está constituido el texto, esa fase de análisis o “separación artificial” de elementos de la que habla Barrientos [2003: 15], antes de acometer el comentario propiamente dicho.

Como he dicho, la división de Thomasseau: *paratexto/texto dialogado* y sus directrices es la que me parece más acertada y puede ser útil para ordenar los elementos del texto a la hora de acometer el análisis de la obra teatral, pero no podemos perder de vista el concepto de *texto dramático*. Y, lo que es más importante, hay que hacer hincapié en no caer en la confusión de equiparar *texto dialogado* con *texto dramático*, a la que puede conducirnos esta clasificación formal. El texto dramático es lo que queremos estudiar y se encuentra tanto en las acotaciones, como en el texto dialogado.

Coincido plenamente con el planteamiento de Santiago Trancón, sustentado en la obra de P. Larthomas [1980], que afirma que un texto dramático contiene diferentes tipos de “texto” (atendiendo con esta definición tanto al contenido como a la función pragmática y a la semiótica del texto teatral):

- 1) Texto verbal oral, hablado o dialogado (parlamento o discurso de los personajes).
- 2) Texto paraverbal (paralingüístico o suprasegmental: indicaciones sobre el tono o entonación, intensidad, duración, pausas, etc. para una posible actualización –actuación, interpretación– del texto verbal dialogado; algunas de estas indicaciones pueden ser decisivas respecto al sentido e intención de la intervención o parlamento de los personajes).
- 3) Texto dinámico-corporal (indicaciones sobre mímica y quinésica, gestos, movimientos, expresividad, organicidad, etc.).
- 4) Texto caracterizador externo (indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario, rasgo físico).
- 5) Texto caracterizador interno (indicaciones sobre emociones, actitudes, carácter, temperamento, modo de ser de los personajes).
- 6) Texto proxémico (indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores).
- 7) Texto musical y sonoro (indicaciones sobre la música y los efectos sonoros).
- 8) Texto espacial fijo (indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación).
- 9) Texto espacial móvil (indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores).
- 10) Texto temporal (indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción).
- 11) Texto rítmico (indicaciones sobre el ritmo de las acciones, escenas, actos, partes o secuencias en que se estructura o divide la obra, así como el ritmo o tempo global). Un

texto teatral completo o muy elaborado contiene la mayoría de estos “tipos” de texto (o contenidos, o funciones textuales), que pueden diferenciarse entre sí sintáctica o formalmente, pero no por la función general, que es en todos la misma: posibilitar la representación o el acto teatral [2006: 257].

Actualmente, los estudios de la teoría teatral coinciden en eliminar las jerarquías y los órdenes de importancia. En una obra dramática es igualmente importante el texto escrito como la representación ya que el texto incluye todos los elementos que posibilitan la puesta en escena. Dependiendo del tipo de obra de teatro, alguno de estos “textos” cobrará mayor protagonismo. Pero, creo con Trancón que “esta perspectiva global es la que interesa a una teoría del teatro”.

Como ya he dicho, los planteamientos de Thomasseu [1997: 84-87] me serán útiles en la fase de análisis de la obra teatral para “separar” y ordenar los componentes del texto, de los que nos serviremos para realizar nuestro comentario. Él dice que el paratexto es el texto impreso (en cursiva o en otro tipo de caracteres, que le diferencien siempre *visualmente* de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral. Aparece, siguiendo el orden de la representación o del proceso de lectura del siguiente modo:

- a) Los títulos. Tanto el título principal como los títulos intermediarios (si figuran en el texto en cuadros, jornadas, actos...).
- b) La lista de personajes que no suelen confeccionarse de una forma inocente sino que su orden suele responder a algún interés del autor.
- c) Las primeras indicaciones temporales y espaciales. Estas primeras indicaciones, habitualmente breves y no muy precisas, se desarrollarán normalmente al principio de cada acto o cuadro o incluso dentro de ellos si se producen modificaciones temporales o espaciales.
- d) Las descripciones del decorado o paratexto inicial del acto. Estas descripciones pueden incluir la decoración y la disposición del espacio escénico; el vestuario de los personajes y los aditamentos que éste conlleva como el maquillaje, el peinado, la máscara o, si se diera, el uso de coturnos o complementos para desplazarse; los muebles, los accesorios, la luz, la música... A todo esto se refería Jouvett como la “indumentaria de la obra”. Todas estas descripciones suelen estar “deshabitadas”. Es decir, no tienen en cuenta el

movimiento escénico. Presentan un panorama inhabitado e inanimado. El paratexto de las didascalias será el que ayude a montar el texto en movimiento.

e) El paratexto de las didascalias. Estas indicaciones del autor para la puesta en escena aparecen en distintos lugares del texto dialogado. Siempre que éste no sea suficiente para transmitir la situación o toda la carga dramática de la situación. Se recurre entonces a elementos para-lingüísticos con este fin. Movimiento, inflexiones de voz, consideraciones en torno a la relación que mantienen entre sí los personajes. También contemplarán los cambios en la disposición del decorado o el vestuario, la luz o la música, también si algún elemento sonoro diferente o nuevo respecto a las primeras indicaciones. Normalmente estas didascalias dan datos sobre la psique del personaje, a veces con mucha precisión, otras, quedan a la libre interpretación del lector o director de la obra y del momento en que se ponga en escena.

f) Los entreactos o texto eludido. Cuando la representación parece que se detiene continúa en realidad en un espacio virtual. El espectador lleva a cabo un trabajo de abandono del tiempo de la representación y reencuentro con su propia modalidad temporal. Cuando vuelve al tiempo de la representación, lo hace tras un trabajo de imaginación que hará que recreé su propia lectura de lo que está viendo en el escenario.

Todo este análisis, de naturaleza descriptiva, puede tener interés sólo en el sentido de que nos ayude a descubrir la estructura profunda latente, entretejida de diferentes “textos” (o sistemas de signos) que nos ayuden a vislumbrar significados y sentido, avanzando hacia la comprensión de la obra, y no quedándonos en el plano puramente analítico-descriptivo, como suele ocurrir en algunos estudios semióticos. Para ello no podemos perder de vista los diferentes “textos” de los que habla Larthomas [1980]. El estudio de todos estos signos y códigos que forman la obra teatral nos abrirá el camino para llegar a lo que el autor quiere transmitir con su obra.

Respecto a la estructura del texto, estoy de acuerdo con Trancón cuando dice: “no creemos que exista un modelo único de análisis de la estructura de la obra dramática, en la medida en que existen también muchos tipos de estructuras dramáticas posibles y no sólo uno” [2006: 535].

Pese a ello no podemos olvidarnos de que el referente o modelo que la crítica literaria ha tomado para el análisis dramático a lo largo de la historia ha sido, y sigue siendo, el análisis que hace Aristóteles de la tragedia griega en su *Poética*. Abundando

en la idea del referente aristotélico, dice Barrientos [2003: 245]: “para comentar obras de teatro y quizás también para escribirlas, el libro menos prescindible sigue siendo, todavía hoy, la *Poética* de Aristóteles”. También Garrido Gallardo [1988: 9-30], en su *Teoría de los géneros literarios*, toma como referente a Aristóteles (tanto en su *Poética* como en su *Retórica*), y dice “la historia de la teoría genérica occidental no es, en lo sustancial, más que una vasta paráfrasis de ella [...] es incontestable por lo que se refiere a la investigación actual”¹².

La *Retórica* aristotélica también puede ser un buen referente conceptual a la hora de analizar una obra de teatro. Pero tenemos que tener en cuenta a la hora de aplicarla que hacemos un paralelismo entre la actuación, puramente retórica, del orador y la actuación teatral.

Los géneros retóricos, según la distinción aristotélica (*Retórica* I, 3, 1358a, 36), resultan de la relación entre el asunto de que trata el discurso y el oyente. Tomando éste diferentes actitudes según sea el discurso. Irá desde una actitud en la que el oyente funciona como árbitro de una decisión cuando el discurso se refiere a algo dudoso (*dubium*) sobre lo que hay que resolver (problema). Si lo que hay que decidir pertenece al pasado, el oyente es tratado como juez y el género correspondiente es el “judicial”, si el problema se refiere al futuro, se considera al oyente como miembro de una asamblea que toma decisiones políticas y resulta el género “deliberativo”. A éste responden las intervenciones en un debate parlamentario; al “judicial”, la de los abogados de las partes en un juicio. En el caso en que el discurso trata de algo resulto (*certum*), el oyente tomará una actitud pasiva. Esta situación define el género “demostrativo”. Los panegíricos, las homilías o los mítines políticos se imparten a fieles de antemano convencidos.

Una primera comparativa nos hace relacionar la representación teatral con el género demostrativo, caracterizado por el interés estético del oyente por el asunto y la formulación literaria del discurso. Hay que tener presente aquí de nuevo la complejidad que diferencia al teatro, en este caso sólo en cuanto representación teatral, y a la oratoria, es decir, los dos niveles que conforman al teatro, en los que habría un primer

¹² Ver también García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

orador que sería la representación, como sujeto colectivo (autor, director, actores, escenógrafo, etc.) en un nivel externo y un nivel interno, en el que el orador es básicamente el autor (que inventa, estructura y pone en palabras los diálogos y las situaciones) junto con el/los actores que realiza dos funciones básicas del teatro *la memoria y la pronuntiatio*.

Dice Barrientos, basándose en estos niveles teatrales y que tomo como apoyo a mi idea sobre el comentario de las obras de teatro, “el análisis de las obras dramáticas (escritas) encuentra su objeto en el nivel que llamamos interno; pero puede, y quizá debe si pretende ser un análisis específicamente dramático, examinarlo en función del externo, de lo que debe ser la representación...” [2003: 269].

Volviendo de nuevo a los géneros retóricos y el teatro, encontramos que todos ellos caben en él en igual forma que caben en la oratoria. Es decir, podemos comprobar que, respecto a la recepción por parte del oyente, encontramos desde el extrañamiento a la identificación del público; desde el teatro que implica al espectador en la acción y anula su actividad intelectual sugestionándolo y potenciando su afectividad, hasta un teatro que pone al espectador como observador, suscita su actividad intelectual y le obliga a tomar decisiones en base a argumentos.

La tragedia griega establecía una manera particular de vincular realidad y ficción a través del éxtasis. Aristóteles, en su *Poética* establece esta catarsis en la relación del espectador con los personajes. El espectador “se sale” de sí para vivir las vivencias del héroe que está en el escenario y se identifica con los sentimientos que pueda tener el personaje que está siendo representado en la escena. Es la forma habitual que tenemos de entender el teatro en Occidente.

A principios del siglo XX, Bertolt Brecht comienza a publicar escritos sobre su propio modo de analizar y de componer las obras teatrales. Su forma de vincular la realidad y la ficción está más cercana al género retórico en el que se plantea un problema (*dubium*), y el espectador tiene que tomar decisiones frente a un argumentario. Rechaza la identificación del espectador con el personaje porque le parece un modo de manipulación emocional que puede llevar a controlar los pensamientos de la gente.

Respecto a este punto, Trancón, en su *Teoría del teatro* hace referencia al teatro de Brecht cuando dice, “Brecht estableció otro modo de articular realidad y ficción. Rechazando el realismo hipnótico (al que erróneamente llamó “teatro aristotélico”...)”

[2006: 164]. Trancón reduce los planteamientos teatrales de Brecht al rechazo al *realismo hipnótico*, que define como “el teatro que pretendía que la escena se confundiera con la vida misma y el espectador se sumergiera totalmente en ella, sin distancia ni capacidad crítica” para juzgar lo que veía, provocando que se perdiera en los efectos emocionales que se generaban al ver la representación. Frente a esto, la postura de Brecht, es establecer el principio de *distanciamiento*, *extrañamiento* o *alejamiento* (todas traducciones válidas para el término alemán que él utiliza: *Verfremdung*). Propugna un teatro en el que el espectador no se identifique emocionalmente con el personaje sino que lo observe con capacidad crítica.

Aunque es una parte fundamental de los planteamientos brechtianos, me parece una simplificación abordarlo de una manera tan sintética. Coincido más en este punto con Hormigón [2012] cuando, reflexionando sobre el teatro propuesto y realizado por Brecht, dice: “...reflexionó además sobre una forma nueva de hacer teatro, en la que se superara la empatía entre el actor y el personaje, así como entre el espectador y el espectáculo. Escribió a propósito de todo ello numerosos ensayos en los que proponía un nuevo lugar y sentido para el teatro, una forma diferente de concebir la representación. No se limitó sin embargo a la pura elaboración de nociones, sino que las aplicó a una práctica problemática en sus comienzos, casi imposible en su periodo de exilio y ejemplificadora en sus últimos años, cuando impulsó la creación del Berliner Ensemble y su posterior desarrollo”.

En nuestro caso, debemos estudiar estos planteamientos y principios teatrales con detenimiento ya que encontramos influencias de Brecht en el teatro que se hace en toda Hispanoamérica a partir de finales de la década del cincuenta y, especialmente, a partir de los sesenta.

Perú no es una excepción. Su influencia formal y política es constatable. No es inhabitual que los autores teatrales se autoproclamen seguidores de Brecht o citen algunos de sus principios incluso en sus creaciones literarias, como veremos.

La revolución social de los años cincuenta en Hispanoamérica y los cambios políticos que se iban sucediendo hacen que los autores busquen referentes con los que identificarse y en los que mirarse. En este caso se vuelve la vista a Europa. El por qué de estos fenómenos de transculturación no son fáciles de explicar. Pero el hecho es que se toma como referente a Europa y al escritor alemán, Bertolt Brecht, como un referente

tanto político como cultural. Los estudiosos del tema ven en la falta de respeto y cuestionamiento de la tradición, por ejemplo, un elemento común con aquel momento en Hispanoamérica en que comenzaron a cuestionarse las raíces culturales impuestas y comenzaron la búsqueda de las suyas propias. Dice el escritor peruano Julio Ortega al respecto, “desde sus orígenes, el discurso que ha trabajado nuestra conciencia histórica se propuso resolver de algún modo los dilemas de nuestra entidad cultural frente a la cultura dominante, y de nuestro papel político frente a los modelos impuestos” [1980: 79]. Comenzaron también a cuestionarse sus manifestaciones culturales, que se ven como una copia del original que les fue impuesto por Europa, lo que se vincula con el concepto del original y la copia que plantea Brecht. Esta nueva teoría les permitiría tener una situación crítica, desde fuera, para analizar lo que estaba sucediendo en sus países. La funcionalidad del arte, otro concepto brechtiano, acopla bien en este despertar en la búsqueda de lo propio frente a lo ajeno. Se utiliza al arte, a la cultura, como arma no como un ente trascendente, inmanente en las sociedades. Como un arma política en el proceso de cambio que se inició en ese momento.

Tenemos que tener en cuenta que Bertolt Brecht nació en Augsburgo en 1898. Comienza su producción teatral en 1925, un momento en que los valores capitalistas decimonónicos eran puestos en cuestión. Europa pugnaba por una nueva distribución de la riqueza. Durante su juventud, se producen las revoluciones soviéticas que desembocarán, en 1922, en el nacimiento de la Unión de Repúblicas Soviéticas. Vivió la revolución también en el mundo de las artes. Las vanguardias en todos los campos artísticos eclosionaron rompiendo con todos los moldes anteriores. Vivió la Primera y la Segunda Guerra Mundial y la gran crisis económica internacional de 1929.

Son bastante esclarecedoras las palabras que dan inicio al libro de Erwin Piscator [2001], publicado por primera vez en 1930, *Teatro político*, sobre la situación en aquel momento en Europa. (Piscator es, junto a Brecht, el otro gran puntal del teatro alemán de posguerra y podemos decir también que ambos son dos elementos fundamentales del teatro del siglo XX):

Mi cronología empieza el 4 de agosto de 1914. Desde entonces sube el barómetro
13 millones de muertos.
11 millones de inválidos.
50 millones de soldados movilizados.
6 mil millones de tiros.
50 millones de metros cúbicos de gas.

Estas tremendas circunstancias, la barbarie de la guerra, la alienación de las gentes, etc. despiertan la responsabilidad política, la idea de la funcionalidad social de la cultura y la esperanza en una revolución social que cambie la situación. Todo esto está presente en los planteamientos de Brecht y le llevará no sólo a escribir obra literaria si no también a producir reflexiones teóricas sobre el arte y su funcionalidad y, también, sobre una nueva forma de hacer teatro. La situación no sólo incide en él. La mayor parte de los artistas en ese momento consideran la Primera Guerra Mundial un punto de inflexión en su concepción del arte, en su práctica y en la orientación que deberían tomar sus planteamientos tanto personales como artísticos.

Esta gran crisis vivida por Occidente, se vive desde Hispanoamérica como una oportunidad para la regeneración del continente sudamericano. El Primer Congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura se celebró en 1935, en París, donde se creó la Asociación Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. En él tuvo un papel relevante Bertolt Brecht. Al segundo congreso, celebrado en Valencia, España, en 1937, asistieron artistas e intelectuales hispanoamericanos como José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Raúl González Tuñón, Octavio Paz y Pablo Neruda, entre otros. Todos ellos con inquietudes políticas y sociales y comprometidos socialmente. El proceso ideológico que se estaba gestando, dio lugar a los movimientos sociales que en Hispanoamérica tuvieron sus años de eclosión en los sesenta y los setenta¹³. La influencia de Brecht la encontramos en todo el continente

¹³ Hay varios estudios sobre las vinculaciones de los autores hispanoamericanos con Brecht. Por ejemplo, el conocimiento mutuo entre Brecht y Neruda del que habla Arcelia de la Torre Barrón [1999] en su obra sobre Neruda y Brecht, que vincula a ambos autores no directamente si no a través de la mutua preocupación y activa participación con la comunidad alemana exilada en Méjico. También nos informa

hispanoamericano. Ejemplos de esto son Santiago García, director de *La Candelaria* y Enrique Buenaventura en Colombia; el grupo *Teatro de arena*, el escritor Chico Buarque y Augusto Boal en Brasil; el grupo *El Galpón* en Uruguay; los escritores Osvaldo Dragún e Griselda Gambaro en Argentina; Octavio Paz en Méjico, etc. Bien es verdad que, como dice Fernando de Toro [1984], esta influencia está marcada por la necesidad que hay en ese momento por tratar temas políticos y sociales que atañen a Hispanoamérica y también por la necesidad de crear en el espectador una actitud crítica frente a los acontecimientos. Más que imitar el teatro de Brecht, intentan crear un teatro en el que se produzca una relación dialéctica entre el autor, la obra y el receptor. El dramaturgo no crea la obra sólo en función de producir un espectáculo sino con la intención de crear un saber útil. La creación misma es el vehículo para la recepción del mensaje por parte del espectador-receptor que, a su vez, lo asimila tomando conciencia de la realidad social de una manera pragmática que le permita tomar sus propias decisiones.

También en Perú podemos constatar su influencia, teniendo en cuenta lo que apostilla el escritor Víctor Zavala [2009] sobre esto, con motivo de la celebración de los 40 años de la publicación de su libro *Teatro campesino*, “...en la realidad del pueblo peruano no se puede, ni se debe tomar a Brecht tal cual su teoría y su técnica teatral y escénica. El problema se resuelve no con aplicación al pie de la letra, sino como aplicación creadora de lo que sirve y encaja a/y en la realidad social de las grandes mayorías del Perú y de Latinoamérica, tomando lo principal que hizo B. Brecht: aplicar la dialéctica científica al arte teatral”.

La autora Sara Joffre, con la que comenzaré este estudio, desde que tuvo la oportunidad de viajar a Inglaterra y España, donde tuvo contacto con la producción teatral de Brecht, y con artistas con compromiso social, manifiesta abiertamente su admiración y adhesión a su obra y planteamientos. Su libro, *Teatro peruano* [1978] es un pequeño trabajo de investigación sobre la actualidad del panorama teatral peruano

de que compartieron medio de publicación, el *Freies Deutschland*, una revista del exilio alemán en México. Neruda como miembro activo del partido comunista chileno y como senador de su país entre 1945 y 1948 viajó a Europa en muchas ocasiones. Visitó Berlín, y en especial Berlín oriental, lo que le permitió ver diversas puestas del *Berliner Ensemble*, y familiarizarse con la producción brechtiana. Al parecer en 1951, se conocieron personalmente. Les presentó una figura clave, el principal traductor de Neruda al alemán, Erich Arendt, en el Festival Mundial de la Juventud que se celebró en Berlín. Brecht también tuvo acceso a los escritos de Neruda a través de estas traducciones.

que inicia en 1975 y consiste en una encuesta a autores coetáneos que, en ese momento, estaban en plena producción teatral: Jorge Acuña, Alonso Alegría, Carlos Clavo Ochoa, César de María, Mario Delgado, Estela Luna, Alberto Mego, Juan Rivera Saavedra, Estuardo Villanueva y ella misma, que se incluye en el estudio. De ellos, casi un cincuenta por ciento manifiestan la influencia de Brecht en sus obras. Jorge Acuña Paredes responde tajantemente que su mayor influencia ha sido el teatro de Brecht, Hernando Cortés habla únicamente de Brecht como su referente, Sara Joffré suele hacer mención a la influencia de Brecht en sus obras y también en esta encuesta habla de su influencia y Estela Luna, que se declara admiradora y “espero que se note su influencia” refiriéndose al teatro de Brecht.

Incluso autores dedicados a otras disciplinas, como la narrativa, hacen referencia a los preceptos brechtianos en su obra. Por ejemplo, Luis Nieto De Gregori, autor peruano de narrativa de la llamada “generación de la violencia”¹⁴, en su cuento “Vísperas”, dice: “los escasos cuatro o cinco metros que lo separaban del suelo, es cierto, no lo ponían a salvo, pero eso era algo que carecía de importancia. Era realista. Recordaba perfectamente la advertencia que Brecht hizo a los indiferentes. Sin embargo, igual le parecía inútil y tonto descender de su torre y tomar partido” [2000: 108].

Podemos rastrear la influencia de Brecht incluso en César Vallejo ya que durante el periodo que vivió y viajó por diferentes países en Europa (1923-1937) se sumergió en el movimiento político y cultural que se vivía en el continente en ese momento. Tanto Brecht como Vallejo estuvieron bajo las mismas influencias históricas y políticas durante un periodo de gran repercusión histórica para el mundo. César Vallejo conoció y asimiló el nuevo teatro que nació de la revolución proletaria que ya contaba con dramaturgos como Meyerhold, Brecht o Piscator. Se ve influenciado por el teatro proletario que se desarrolló también durante la Segunda República española y directamente por el teatro soviético tras su viaje a Rusia en 1931. Brecht ya había iniciado su labor dramática en ese momento. A partir de 1925, Brecht comienza a producir textos sobre preceptos y sobre las cualidades que debería tener el teatro. Vallejo, en 1931, tras su paso por Rusia, da forma a su propia concepción del nuevo

¹⁴ Se ha dado en llamar “Generación de la violencia” a los últimos 25 años de creación narrativa en Perú.

teatro, desde la importancia del público y la escenografía hasta su temática. Respecto a la escenografía, también vemos reflejada en sus obras la revolución dramática que se estaba produciendo en Alemania y la Unión Soviética, lo que se ha dado en llamar la “cinematificación” del teatro [Guido Podestá, 1985]: escenarios con múltiples niveles donde las escenas se suceden con ritmo similar al del *cinema*. Por ejemplo, en *Lock out*, la primera escena se desarrolla en una fábrica metalúrgica en pleno funcionamiento. Otras escenas se desarrollan en varios escenarios superpuestos: un taller mecánico, una vivienda humilde, una calle de un barrio obrero y un cabaret de lujo, yuxtaponiéndose y mezclándose entre sí. Obviamente la complejidad de la puesta en escena de este teatro será una de las razones por las que el teatro de Vallejo no se llevara a escena y quedara inédito en su época. Vallejo residía en París durante el Primer Congreso de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, celebrado en 1935 en el que Brecht tuvo un importante papel. Aunque su vinculación con este grupo no es constatable, lo que sí podemos constatar es su presencia en el segundo de estos congresos, el celebrado en Valencia, España, en 1937, en el que se leyó un comunicado de Brecht, y donde coincidió con personajes del mismo círculo que el autor alemán¹⁵.

La publicación, de los escritos de Bertolt Brecht [1963] sobre teoría teatral, después de su muerte, será un referente para la producción teatral hispanoamericana a partir de ese momento.

Brecht utiliza los principios aristotélicos para definir su propio modo de entender el teatro. Usa el término “aristotélico” para referirse al teatro que se ajusta a los preceptos de la *Poética* de Aristóteles, en lo que se refiere a la tragedia, y lo toma como referente para, por oposición, establecer su propia dramaturgia, que se ajusta a la definición de épica, también definida en la *Poética* de Aristóteles. De forma que “no-aristotélico” significa “épico” en los planteamientos brechtianos y se diferencian entre sí en la forma que tienen de representar la realidad, como hemos visto.

Patrice Pavis, al hablar de esta dicotomía, se refiere a ella como teatro dramático/teatro épico y dice:

¹⁵ Existen imágenes que constatan su presencia: Antonio Machado, Gerda Taro y César Vallejo en el II Congreso de Escritores Antifascistas. Valencia 4 de julio 1937, <https://www.youtube.com/watch?v=IOZiK22SQaE>. (Consultada enero 2015). Fotos congreso de Valencia 1937. Antonio Machado, León Felipe, Gerda Taro y César Vallejo <https://www.youtube.com/watch?v=YOO9ujEevdY&t=17>. (Consultada enero 2015).

Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador queda cautivado por la acción. El teatro dramático (que Brecht opondrá a la forma épica) es el de la dramaturgia clásica, el del realismo y del naturalismo, el de la *pièce bien faite*, se ha convertido en la forma canónica del teatro occidental a partir de la célebre definición de la tragedia formulada por Aristóteles en su *Poética*: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato y que, mediante compasión y temor, lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (1449b, 24-28) [1998: 144].

La estética aristotélica prioriza el punto de vista del espectador y busca el placer en la recepción. La tragedia es imitación de una acción completa y entera. Para ello propugna que haya una sola acción, argumento o la fábula completa y entera. Ésta ha de tener una serie de partes ordenadas y de una magnitud adecuada para que pueda ser vista en su conjunto y pueda ser recordada fácilmente. El orden de las partes es importante y todas son necesarias de modo que no puede alterarse su orden ni quitarse ninguna de las partes sin que se pierda el orden secuencia adecuado. La estructura ha de estar ordenada de forma coherente, visible y comprensible para la mayoría de los espectadores. La forma concreta de esa estructura, sin embargo, puede variar mucho, desde un desarrollo lineal y cronológico a otro que dé saltos hacia delante o hacia atrás en el tiempo o que presente grandes elipsis temporales, etc. La belleza consiste en magnitud y orden. El argumento o “composición de los hechos” debe ser visible, recordable y, por lo tanto, fácilmente comprensible para los espectadores. Según García Yebra, la razón por la que Aristóteles defendía estos principios es “porque prestamos más atención y escuchamos con más gusto las cosas más comprensibles. Y es más comprensible lo definido que lo indefinido. Ahora bien, lo uno está definido, mientras que lo plural participa de lo ilimitado” [1974: 273].

Justifica Brecht la necesidad de un nuevo teatro por las nuevas y arrolladoras circunstancias que les ha tocado afrontar: “nuevos problemas surgen y exigen nuevos medios de representación. La realidad se transforma; para representarla hay que cambiar

los medios de representación. Nada nace de la nada, lo nuevo procede de lo antiguo, mas, por esto mismo es nuevo” [1963: vol. IV, 156]¹⁶.

El teatro épico incorpora los procesos sociales y sus contradicciones, empleando el término “contradicción” en el sentido dialéctico. Bertell Ollman explica así este concepto¹⁷:

Contradiction is a way of referring to the fact that not all such developments are compatible. In order to progress further in the direction made necessary by its own links of mutual dependence, a component may require that the probable course of change of another component be altered. The developments of the two (as internally related elements in the same covering structure) stand in contradiction, and it is through the working out of such contradictions that the larger entity is forced on the form it does [1971: 57].

Fernando de Toro [1984], en su tesis sobre la influencia de Brecht en el teatro de Hispanoamérica, afirma que, a pesar de la diversidad en sus modos de realización, el sector de vanguardia del teatro hispanoamericano actual muestra un propósito común: la transmisión de un saber capaz de “*desalienar*” al espectador para que tome conciencia y se implique en un proceso revolucionario que debe trascender el espectáculo y, por otro, un método también común: la adopción del sistema brechtiano como modalidad de producción dramática, especialmente la estructura fragmentada que caracteriza el *teatro épico*.

El artista, dentro de una estética inspirada en el marxismo, debe tener plena conciencia de la función social de su arte. Ha de considerarse un productor más y por tanto es su obligación, como la de cualquier otro miembro de la sociedad, contribuir a través de su arte a la edificación y mejoramiento de la sociedad. Según Brecht, “podría decirse que el arte es la habilidad de realizar imitaciones de la convivencia humana,

¹⁶ La traducción de las citas de *Schriften zum Theater* de Brecht son de Fernando de Toro en su libro *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*.

¹⁷ “Contradicción es una manera de referirse al hecho de que no todos los desarrollos son compatibles. Para avanzar más en esta dirección necesaria por sus propios vínculos de mutua dependencia, un componente puede requerir que el probable proceso de cambio de otro componente se altere. Los desarrollos de los dos (como elementos internamente relacionados en la misma estructura) entran en contradicción, y es a través del resultado de estas contradicciones que la entidad mayor se impone a la forma que tiene” (Trad. Paz M.).

capaces de provocar en la gente una cierta manera de sentir, pensar y actuar, que no se produciría con igual naturaleza e intensidad ante la propia realidad imitada” [1963: vol. V, 135]. Para Brecht el arte y, en este caso, el teatro tiene la obligación de ser educativo y a su vez transmitir al receptor la idea de que hay un futuro mejor que hay que luchar por conseguir. El goce de la experiencia estética debe venir de la posibilidad de cambiar la sociedad para lo que es necesario crear la conciencia social.

El escenario ha de ser muy simple, ha de sugerir un ambiente más que representarlo. Apropiado para un teatro que se caracteriza por ser narrativo, no evolutivo. La obra está dividida en cuadros o escenas independientes unas de las otras en el sentido de que cada una puede ser representada y comprendida individualmente. Se elimina la cuarta pared; se sustituye un modo de emoción, la empatía, por el saber/conocer, el intento de influir directa y activamente en el espectador con el intento de transformar la sociedad y una nueva concepción de escenario: un escenario que narra su historia.

Toda la teoría del teatro épico está dirigida a hacer consciente al hombre de su circunstancia y alienación y a la vez motivarlo a transformar y cambiar su situación presente, esto es, a incidir en su medio ambiente. Entendiendo el término *alienación* como el *extrañamiento* del hombre, su aislamiento y falta de conciencia de sí mismo y de su circunstancia histórica y finalmente su mutilación mental. Para lograr este proceso hay varios pasos: *Verfremdung*, es el efecto de alienación o separación constante del espectador de lo que ve para poder ser crítico con ello. A través del efecto del distanciamiento, quiere eliminar del teatro la empatía del actor con su personaje y también eliminar la empatía del espectador con los personajes. En el teatro aristotélico, el actor se identifica al máximo con el personaje, se transforma en el personaje en cuestión. El actor del teatro épico debe guardar siempre una distancia entre su personalidad y la del personaje evitando la transformación. El actor debe describir a su personaje como éste sería descrito en un libro. No se trata de captar las emociones y sentimientos del espectador si no que éste puede mirar objetivamente y criticar lo que se le representa.

Por otro, los efectos escenográficos diversos se utilizan como medio para destacar lo esencial de cada escena al distanciarla del espectador, esto es: destacar el gesto básico (*Grund Gestus*). El uso de películas, carteles, etc. le dan carácter

documental. La *estructura* del teatro épico es denominada estructura a cuadros. En el teatro aristotélico la coherencia viene determinada por la causalidad y la continuidad. En el teatro épico la estructura sintáctica no es causal y continua sino dialéctica y discontinua. Un acontecimiento no sigue a otro, sino que de una acción se presentan trozos parcelados. En el drama épico los elementos de la situación inicial no serán necesariamente resueltos al final.

La concepción épica del teatro de Brecht se funda en una ideología marxista que lo nutre del propósito de mostrar las relaciones humanas y desvelar las contradicciones sociales que se dan en la sociedad. Esta preocupación de Brecht es compartida por muchos autores dramáticos hispanoamericanos pero, no debemos confundir el teatro social con el teatro épico. El teatro social ataca la injusticia y la explotación de una forma radical y lo hace a partir de una estructura aristotélica del teatro. La cuestión es por qué algunos autores adoptan el sistema de representación de la realidad propuesto por Brecht. De Toro [1984] llega a la conclusión de que existe un factor ideológico: aunque no todos sean abiertamente marxistas, los autores al menos poseen una ideología de izquierdas que queda explícita en el texto dramático. Es decir, comparten con Brecht una concepción del mundo y de las relaciones sociales, el interés por poner en evidencia las contradicciones sociales y el deseo de incidir en la sociedad en que viven a fin de cambiarla. Por otra parte, querer realizar esta tarea les plantea un problema estético: ¿cómo hacer llegar esa ideología sin caer en la obra social o el panfletismo carente de todo valor artístico? Se constata que encuentran una respuesta a ese problema en el sistema Brecht que les permite presentar los problemas actuales de Hispanoamérica a partir de un teatro dialéctico.

Hablar de la recepción de este tipo de teatro en el público hispanoamericano es literalmente imposible, según Fernando de Toro, porque la mayoría de estas obras no se representan en Hispanoamérica ya que atacan los regímenes “que se encuentran en el poder actualmente”. El teatro épico al mismo tiempo que efectúa una *mostración* y desvela las contradicciones sociales, tiene como propósito distanciar al destinatario con el fin de que aquel tome conciencia no sólo de lo representado sino de la sociedad en que vive. Y en muchos casos el propósito buscado se alcanza, ya que muchas de estas obras no están permitidas y cuando se logra representarlas provocan una reacción inmediata de las fuerzas del orden. Ese orden es el que se quiere destruir al incitar a las

masas a la subversión que se encuentra a veces en el texto mismo. Provocando el placer-conocer que no se consigue con otro tipo de teatro.

Brecht hace un listado de diferencias entre las características esenciales en la forma de las obras dramáticas tradicionales y las épicas al final de su obra *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagony* de 1928¹⁸:

Forma dramática	Forma épica
El escenario encarna un hecho	Narra un hecho
Envuelve la audiencia en la acción, agota su actividad	Convierte al público en observador, pero despierta su actividad
Lo ayuda a sentir	Lo obliga a tomar decisiones
Comunica experiencias	Entrega comprensión
El público es proyectado en el hecho	El público es confrontado con el hecho
Se utiliza la sugerencia	Se utilizan los argumentos
Las sensaciones se mantienen	Se les empuja al nivel de las percepciones
El carácter es conocido cuantitativamente	El carácter está expuesto a investigación
El hombre es inmutable	El hombre puede cambiar y realizar cambios
Sus impulsos	Sus motivos
Los hechos se suceden linealmente	En curvas irregulares
Natura non facit saltus	Facit saltus
El mundo como es	El mundo como proceso

¹⁸ Citada en Barret H. Clark (ed.), *European Theories of the Drama*. New York: Crow Publishers, 1972. pp. 307-312

De modo que tendremos presente esta influencia en las obras objeto de este estudio en cuanto a su estructura y, lo que será más habitual como veremos, en cuanto a su contenido ya que es mayor la influencia ideológica que ha ejercido el teatro de Brecht que la influencia formal.

Mi análisis de las obras teatrales será desde el prisma de “obra para ser representada” y por lo tanto estudiaré la dramaturgia, es decir, todos los elementos que conducen a la representación que, según la clasificación de Pavis [1998: 14], incluye la acción, el personaje, el espacio y el tiempo; el texto y el discurso (paratexto/texto dialogado), sus principales componentes y mecanismos para la representación; los géneros y formas teatrales, la escenificación, en cuanto a las directrices del autor en el texto para su puesta en escena y la semiología de la obra que en este caso es mi acercamiento personal, como receptora de la obra dramática. Para ello, tendré como referente el principio de Barrientos: “... el paso del análisis al comentario debe recorrerse sobre el puente que va de las “formas” a los significados, de identificar los recursos técnicos empleados a atribuirles un sentido coherente con los propósitos o los efectos semánticos de la obra” [2003: 118].

Dejando a un lado la distinción entre texto y representación, como ya he repetido en varias ocasiones en esta introducción, trabajaremos con obras dramáticas consideradas como textos para ser representados, es decir como un todo o abstracción, como nuestra propia puesta en escena. Para ello estudiaremos todos los signos y niveles textuales, tomando como referente los planteamientos de Larthomas, de los que ya hemos hablado, que aparecen en el texto y que irán configurando el contenido de la obra.

Según Barrientos, los cuatro elementos básicos del teatro, son los personajes, el tiempo, el espacio y el público. En el teatro, el personaje dramático es, junto con el espacio y el tiempo, componente “representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo que, significando sólo verbalmente, forma parte únicamente de contenido” [2003: 154]. Continuando la comparativa con el género narrativo, para caracterizar o hacer visible a un personaje se necesita definir sus movimientos, sus gestos, su mirada, su vestimenta, su voz, su parlamento o su falta de él... Sin ello, el personaje no existe. En el relato, el ser del personaje nace y muere en la

conciencia del narrador que en su narración, entra en el interior del personaje y puede remontarse a cualquier época de su vida para crearla, narrarla, imaginarla y cambiarla a su antojo. En el caso del personaje teatral, su interior sólo puede ser mostrado, actuado, exteriorizado, es decir, visto. No existe si no se materializa a través de la acción y el cuerpo del actor. El personaje, actúa y se caracteriza en base al conflicto que encarna. El trabajo del actor consistirá en dar validez a ese actuar.

El teatro, como espectáculo, se desarrolla en el espacio y durante un periodo determinado de tiempo. Las coordenadas de tiempo y espacio, son componentes *sine qua non* en toda obra teatral, junto con el/los personajes. Como elementos básicos, nos detendremos en su estudio, tomando como referente la obra de Barrientos [2003] que aporta útiles herramientas que facilitan profundizar en ellos. El estar sujeto a un espacio físico (la escena) y a un tiempo determinado (el tiempo de la representación) son retos con los que se enfrentan todos los implicados en el hecho teatral, desde el autor que escribe la obra hasta el director encargado de su puesta en escena.

Una comparativa, de nuevo, con el género narrativo a la hora de resolver estos problemas aporta bastante luz sobre el tema. En narrativa, por ejemplo, la exposición de “el tiempo diegético”, es decir, el tiempo de la ficción en toda su amplitud, se presenta de una manera más sencilla ya que el autor puede “saltar” en el tiempo de un momento a otro para referirnos sucesos que han tenido lugar en diferentes momentos históricos. En teatro, esto es algo a resolver ya que lo único que tenemos en la escena es el tiempo presente, el tiempo de la representación.

Encontramos estos problemas también en cuanto al espacio. La narrativa o la poesía, en sus descripciones, nos llevan a espacios diferentes que recreamos en nuestra imaginación. De nuevo, en el teatro estamos sujetos al espacio dramático, es decir, “la relación entre los espacios diegético y escénico” y debemos resolver “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación” [Barrientos 2003: 128], es decir, cómo “llevamos” al espectador a los diferentes espacios en los que se desarrolla el drama. Apunta Barrientos, citando a Jansen [1984: 259], que “lo que quizá sí pueda establecerse es un paralelo entre las funciones, básicas, del narrador en la novela y del espacio en el teatro, en cuanto ambos constituyen el “punto de acceso” al universo de las respectivas obras” [2003: 122].

Estudiaremos cómo la exposición de estos imponderables influye en la significación de la obra teatral. No es hasta los años treinta, con los teóricos del Círculo lingüístico de Praga, en que se comienza a hablar de semiología del teatro. Mukarovsky [1971] en su comunicación en el VIII Congreso Internacional de Filosofía celebrado en Praga en 1934, “El arte como hecho semiológico”, afirma que una obra de arte es al mismo tiempo un signo, una estructura y un valor. El arte es autónomo como organización semiótica con funcionamiento específico. El teatro, como manifestación artística, es un sistema que integra un conjunto de artes que renuncian a su autonomía para funcionar como una estructura artística nueva. Y como tal estructura que funciona como signo vamos a estudiarlo. La semiología dramática se ocupa del análisis del teatro como proceso de comunicación.

Toda obra teatral es un acto único de comunicación establecido a través de todos sus signos y unidades significativas. Tadeusz Kowzan es el que acomete la tarea de estudiar el teatro como sistema de signos y afirma al respecto: “entre todas las artes y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad [...] Prácticamente no hay sistema de significación, no existe signo que no pueda ser utilizado en el espectáculo. La riqueza semiológica del arte del espectáculo explica por qué los teorizadores del signo más bien han esquivado este terreno. Porque riqueza y variedad quieren decir, en este caso, complejidad” [1992: 30-31].

Según Kowzan, “el espectáculo emplea tanto la palabra, como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación entre los hombres y los creados por la necesidad de la actividad artística” [1992: 29]. Éste será mi referente para estudiar los medios de expresión escénica que encontremos en los textos.

Kowzan delimita los trece principales sistemas de signos empleados en la representación teatral: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido. Estos trece sistemas de signos pueden sintetizarse, según Kowzan en cinco grupos: los sistemas de signos que se refieren al *texto pronunciado*, los que se refieren a la *expresión corporal*, los que se refieren a las

apariencias exteriores del actor, las que se refieren al *espacio escénico* y las que se refieren a los *efectos sonoros no articulados*.

La adecuación entre la forma y el contenido de la obra teatral, es decir, su estructura, nos dará las claves sobre la coherencia del discurso y nos acercará al mensaje de la misma, al tema que su autor ha querido transmitir al escribir la pieza teatral, el significado de la obra en su totalidad. Entendiendo por estructura dramática la organización de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción en un escenario con un nivel de complejidad que mueva el interés del espectador.

La estructura profunda que pone en orden cada uno de los elementos que conforman una obra de teatro para conseguir este fin lo denominamos trama, teniendo en cuenta las puntualizaciones de Alonso de Santos:

Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero éste no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna “entramada” que es necesario resolver después, es decir, “desentramar”, para llegar al final. Para descubrir la trama de una obra es importante prestar atención a lo que pasa, real y profundamente, en ella. No lo que pasa en su capa superficial, o lo que dicen los personajes en sus diálogos, o incluso el autor en sus acotaciones o pró-logo, sino el pensamiento central que ha movido los acontecimientos de principio a fin de la obra, su necesidad, sus luchas y sus conclusiones [2002: 7].

Para finalizar, no nos podemos olvidar aquí de una de las partes fundamentales del hecho comunicativo: el receptor. Desde la aparición de la teoría de la recepción se valora como figura fundamental en la realización de la obra teatral al espectador. El espectador de teatro, que no es un receptor aislado sino parte de un público al que el autor de teatro ha de tener presente cuando idea y escribe su obra teatral. El espectador que ha de interpretar y valorar lo que el autor y el director ponen en escena delante de él. En palabras de Hormigón en su presentación a *La escuela del espectador*, “un espectador que domina los resortes de la lectura del espectáculo, que posee un espesor

de referentes amplio y enjundioso, no es lo mismo que quien carece de ellos. Un espectador que reconoce su condición y su oficio, tiene una mayor capacidad de obtención de placer artístico que quien los ignora. Brecht escribió sobre el arte de ser espectador” [Übersfeld, 1997: 7].

Como receptora de estas obras teatrales, mi función es construir el sentido de las mismas en base a los signos que forman parte del transcurrir de la acción, con la aportación de mis conocimientos y vivencias personales y teatrales acumuladas a lo largo de mi vida. Obviamente, mi interpretación es única y personal. Como en cualquier acto de representación teatral, cada uno de los espectadores realiza su propia reconstrucción de lo que ve y oye en escena. Aunque es verdad que, cuando forma parte del público, el espectador aislado “siente” la presencia del resto de los espectadores y de alguna manera se ve influenciado por ellos. Como explica Spang:

El hecho de la colectividad receptiva no es una cuestión meramente cuantitativa, es decir, de un número mayor o menor de receptores simultáneos, sin un aspecto cualitativo, que además influye en la propia plasmación y estructuración del drama. Si en la recepción “lectiva” de textos líricos o narrativos es el propio lector quien marca la velocidad de recepción o incluso puede volverse sobre partes ya leídas y además espaciar los periodos de lectura, la recepción auditiva del texto dramático no es individual, o por lo menos, la individualidad ha de subordinarse a la colectividad. No podemos indagar aquí el fenómeno con el enfoque de la dinámica de grupos, sin embargo, la recepción colectiva debe contemplarse también en sus aspectos positivos; la colectividad aumenta indudablemente la intensidad de la recepción. Observamos el mismo efecto ya en niveles inferiores de la comunicación: el chiste contado en grupo suscita incomparablemente más risa que el que se comunica a un interlocutor único. Parece ser que en el grupo las reacciones individuales se acumulan y se intensifican formando algo así como una respuesta homogénea al estímulo comunicativo [1991: 78-79].

En el caso de la recepción a través de la lectura, el trabajo de recomposición de los signos de los que está formada la obra teatral es personal y no generalizable, aunque sí puede ser compartido y expuesto con la intención de aportar al estudio, además del análisis, mi “comentario” (retomando la definición de Barrientos) que, espero, aporte alguna novedad de interés en el camino de la investigación del teatro en general y del

teatro peruano en particular, y que ayude a los futuros estudios que se hagan sobre el tema.

CAPÍTULO I
LA DÉCADA DEL SESENTA

1. ANTECEDENTES. CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DEL TEATRO PRECEDENTE

El nacimiento del siglo XX encuentra una Hispanoamérica exhausta. El XIX fue un siglo de lucha por conseguir la independencia de las colonias. Un proceso duro, marcado por cruentas batallas y un gran número de pérdidas humanas. Después de conseguida la Independencia, comenzó un periodo de nuevas guerras –en este caso internas– por el poder. Es quizá por lo que el siglo XX se adentra en la historia de este continente con cautela. Comienza a perfilarse una nueva mirada sobre la sociedad, dirigiéndose a valorar los rasgos culturales y raciales propios. La economía también inicia un proceso de independización de la Colonia aunque pronto se verá de nuevo bajo el control de otras grandes potencias económicas. Culturalmente se mantienen las tendencias del siglo precedente, a la par que, según avanza el nuevo siglo, van surgiendo nuevos movimientos políticos, sociales y culturales, dirigidos a la autodeterminación.

En Perú, el camino a la independencia de España fue largo. En 1824 y tras las dos últimas batallas, la de Junín y la de Ayacucho, se proclama la República Peruana y la Independencia política de la Colonia Española. Perú, que se ha caracterizado históricamente por su centralismo, había hecho de Lima el último lugar de resistencia española y el centro de poder del rey Fernando VII. Su liberación supuso el final del dominio colonial de España en América del Sur. A partir de ese momento, comienzan de nuevo las hostilidades, esta vez son una serie de luchas internas para conseguir la dirección de la recién nacida República. Diferentes caudillos provenientes de Chile, Venezuela, Bolivia se ponen a la cabeza de sus ejércitos para conseguir imponerse como líderes y al mando de la nueva República del Perú. También comenzaron las hostilidades territoriales con Chile que, hasta la fecha, no están del todo resueltas.

Pese a haber conseguido la independencia política, la oligarquía limeña, descendiente de españoles, hace que cultural y económicamente, la dependencia de la Colonia continúe durante el resto del siglo XIX y principios del XX. España, de hecho,

explotó yacimientos de nitrato y guano hasta 1879 en que se firmó un tratado de reconocimiento, por parte de España, de la soberanía peruana. La cultura indígena, anterior a la conquista española, continuó quedando relegada tras la Independencia.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, no es de extrañar que en esta etapa el género literario predominante fuera el denominado Costumbrismo, que fue una muestra, tanto en el teatro como en la narrativa, de los usos y costumbres de los cortesanos, primero y, tras la Independencia, también de la clase media que comenzó a emerger a mediados del siglo XIX.

El estilo costumbrista se caracteriza por el realismo en la percepción y descripción de la vida cotidiana, en este caso, de la vida en Lima en el siglo XIX, lo que nos ha servido como fuente de información de la arquitectura, el paisaje, el vestido, el comportamiento e incluso el lenguaje utilizado en la época. Otro rasgo que caracteriza al estilo costumbrista es el uso de la ironía y la burla en sus descripciones en lugar del enfrentamiento y descripción directa de los problemas para analizarlos y ponerlos en evidencia. También se caracteriza por el reflejo y la aceptación de lo popular, dado que se eligen personajes, temas y lenguaje populares que ponen de manifiesto la realidad más cotidiana.

Los dos grandes autores de teatro, representantes de este estilo en Perú son Manuel Ascensio Segura (1805-1871) y Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868). Cada uno de ellos encabeza las dos tendencias literarias del momento, la “criollista” y la “anticriollista”. Segura representa el denominado “criollismo”¹⁹, es decir, la defensa de la nueva clase media emergente y el nuevo republicanismo. Esta nueva clase media, tanto rural como urbana, que comienza a tener cierto poder del que carecía durante la Colonia, es la que nutre la obra de Segura. Él mismo luchó en la batalla de Ayacucho. Es el primer intento de auto-identificación nacional y regional, de reconocimiento y descripción de la realidad del país, después de creadas las repúblicas en Sudamérica. Por ello, Segura es considerado popularmente como “el padre del teatro nacional”.

¹⁹ Entendiendo por “criollo”, lo propio de un país hispanoamericano, lo autóctono y peculiar que caracteriza a sus habitantes. El movimiento que defiende estos valores autóctonos frente a los valores impuestos por los colonizadores se denomina “criollismo”.

Manuel Ascensio Segura²⁰ era hijo de un teniente del ejército español. Fue el fundador de *El Comercio de Lima* y de otros periódicos. También hace costumbrismo en sus artículos periodísticos, recopilados en *Artículos, poesías y comedias* [1886]. Su obra dramática consiste en comedias de costumbres limeñas, aderezadas con enredos que complican el argumento y tienen final feliz. Usa un lenguaje llano y salpicado de peruanismos. Fue el defensor de lo popular, de lo campechano, del criollismo que intentaba divertir con temas o expresiones locales. *Ña Catita*, estrenada en 1845, es una de sus más conocidas creaciones. El personaje es mitad celestinesco, mitad hipócrita. Se mezclan líos amorosos con la lucha entre lo criollo y lo extranjerizante. Está influenciado por las comedias de Moratín. Será un feroz crítico del militarismo y el caudillismo de los primeros años de la República. Ascensio Segura escribe en verso, excepto su primera comedia *El sargento Canuto* que está escrita en prosa.

En cuanto a Felipe Pardo y Aliaga²¹, fue conocido tanto por su faceta como escritor como por la de político. Felipe Pardo representa y defiende a la clase cortesana, al orden tradicional que representó la Colonia frente a “el caos” que fue el caudillismo reinante tras la Independencia. Era monárquico, hijo de un alto funcionario español. Se había educado en España. Hacía crítica de las nuevas instituciones que surgieron en los nuevos estados hispanoamericanos. A la corriente que él representa se la denomina “anticriollista”. Era un tipo de comedia didáctica que divertía al público [1869].

El referente teatral de ambos es el Siglo de Oro español. La línea de creación de estos autores está en la misma que la obra española de pasos y entremeses, sujetos a las tres unidades dramáticas (unidad de acción, de lugar y de tiempo). Es un teatro criollo para la burguesía de clase media limeña en su mayoría.

No estaría completa la visión sobre este periodo si no citamos al máximo exponente del movimiento literario costumbrista, Ricardo Palma (1833-1919). Nació y

²⁰ Además de la edición de *Artículos, poesías y comedias*, Lima, ed. Carlos Prince, 1886, 360 pp., que recopilaba la obra de Manuel Ascensio Segura, en Lima, 1858 se editó *Teatro de Manuel Segura*, publicado por Imprenta de la Juventud, Guillermo Guerrero, con prólogo de Manuel Ricardo Palma. En 1924, Lima, se publicó el tomo I de sus Comedias que contenía *El sargento Canuto*, *La saya y el manto* y *Las tres viudas*. Luis Alberto Sánchez ha publicado un ensayo de este dramaturgo *El señor Segura, hombre de teatro*, Lima, 1947. También aparecen resúmenes, juicios y datos sobre sus comedias por Jorge Campos en *Teatro mundial*, ed. Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1955, pp. 919-924.

²¹ La obra de Pardo Aliaga se editó, ya fallecido el autor, en 1869. *Poesías y escritos en prosa de Don Felipe Pardo*, París, Imprenta de los Caminos de Hierro A. Chaix et Cie., 573 pp. También en Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, ed. P.L. Villanueva, Lima, 1973, 5 vols. y Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, Asunción, Buenos Aires, 1951, 1ª ed.

murió en Lima, ciudad que describió con una maestría incuestionable en sus *Tradiciones*. Escribió poesía [1911], artículos periodísticos, crónicas, ensayos... pero destacó y ha pasado a la historia de la literatura por su obra narrativa, *Tradiciones Peruanas* [1977]. La primera edición fue en 1872. A lo largo de los años irá completándolas y sacando diferentes ediciones²². Son un reflejo fiel y bellísimo de Lima y del Perú de la época y que se toma como referente para conocer peculiaridades de la sociedad y de la ciudad de Lima en aquel momento. En cuanto a su producción teatral encontramos que en 1859 escribió, en colaboración con Ascensio Segura, la comedia *El Santo de Panchita*. Nunca estuvo orgulloso de su trabajo como dramaturgo. De su colaboración con Segura dijo: “Al César lo que es del César. Defraudaría el mérito de Segura si creyese que la insignificante colaboración mía aumentó un quilate el valor de esta comedia...” [1964: 1304]. Su drama en tres actos *Rodil* (1851) no trascendió por su valor literario, él mismo llega a denominarlo [1964: 1302]: “auto de fe con mis tonterías románticas” y, después de escribirlo dijo “no volví a escribir dramas”. Según José Miguel Oviedo en su “Prólogo” (Bloomington, marzo, 1976) a *Cien Tradiciones Peruanas* [1977], el mismo Palma procedió a la destrucción de casi todos los ejemplares existentes. El drama *Rodil* fue redescubierto cien años después.

La continuidad que caracteriza esta etapa, de mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, hace que se mantengan los rasgos del teatro español. Del Barroco se conserva el gusto por los cambios escenográficos; del Neoclasicismo, la tendencia moralizadora y didáctica; del teatro costumbrista se toma la tendencia a la caricatura para hacer reír al espectador mientras se le ponen delante sus propios problemas y los de la sociedad en la que vive.

Abundando en la idea de continuidad de la que hablábamos que caracterizó a Perú tras la Independencia, entre los autores nacidos en los años 1830-35, hubo un movimiento literario “fingidamente” romántico en opinión de la crítica. Luis Alberto Sánchez, en su panorama de la literatura del Perú [1974b], al capítulo dedicado al romanticismo lo denomina “Un romanticismo frustrado”. Autores como Carlos Augusto Salaverry, Clemente Althaus, Luis Benjamín Cisneros no daban el perfil de sus

²² Ricardo Palma publicó a partir de 1872 ocho series de *Tradiciones peruanas* (1872, 1874, 1875, 1876, 1883 (2), 1889, 1891) a las que se agregaron dos volúmenes más *Mis últimas tradiciones peruanas* (1906) y *Apéndice a mis últimas tradiciones peruanas* (1910).

referentes románticos europeos. Las vidas desgarradas de autores como Byron, Shelley o Larra no tienen equivalencia en las de los autores peruanos que eran militares o burócratas y que sólo en sus escritos buscaban ser rompedores. Como dice Martín Adán: “la generación romántica hace buen papel en la historia del Perú, acaso porque no emprendió nada grande, ninguna revolución de espíritu... No yerran ni abusan ni proponen sino con la letra, débil e hinchada, musa de murga y estribillo” [1968: 178]. Caracterizan al Romanticismo las exageraciones, la tendencia al melodrama, la retórica poética y el gusto por los temas históricos. Ejemplo de esta tendencia romántica, lo encontramos en la que fue la última obra teatral que se produce en Perú en el siglo XIX, *Sofía Perowskaia* [1898]. Carlos Germán Amézaga escribe esta obra de tres actos que se desarrolla en la Rusia de 1880 a 1881 y en la que cuenta la historia de Sofía, una actriz envuelta en una trama de conspiración contra el zar. Toda la obra está impregnada de los grandes temas románticos, el amor, la conspiración y la libertad, contados con una retórica y un idealismo claramente romántico. La protagonista se suicida sin traicionar a su grupo conspirador pese a que se plantea la validez de la conducta de éstos y el fanatismo político. Su muerte se plasma de manera efectista dentro de los cánones del romanticismo. Ricardo Palma y su drama *Rodil*, formará parte de lo que se ha dado en llamar la segunda generación romántica.

Pese a la tendencia conservadora y continuista, legado de la Colonia, según se camina hacia el siglo XX, aparece la preocupación social. Se comienza a tomar conciencia de los problemas de las clases trabajadoras tanto en el campo como en las ciudades.

José Carlos Mariátegui, escritor, pensador y estudioso de la realidad peruana, desarrolló un sistema de periodización de la literatura en Hispanoamérica y, tomando como referente la historia de la literatura peruana, afirma: “una teoría moderna, literaria, no sociológica, sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres periodos: un periodo colonial, un periodo cosmopolita, y un periodo nacional. Durante el primer periodo, un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo periodo asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento” [1928: 147].

El siglo XX compondría esta tercera etapa, según Mariátegui, en la que Perú comienza a tomar conciencia de su propia identidad nacional y los autores también comienzan a reflejar el sentir del pueblo peruano, habiendo agotado ya los dos periodos históricos y culturales de los que habla Mariátegui en su ensayo.

Desde finales del XIX y hasta bien entrado el siglo XX, la presencia de numerosas compañías teatrales extranjeras en el exilio recorre todo Hispanoamérica. Son compañías que ponen en escena ópera, zarzuela y teatro. En el caso peruano, ejercen un gran atractivo y tienen mucho éxito entre el público limeño y de provincias. Por su parte, las compañías locales representan a autores extranjeros en su idioma original o se realizan adaptaciones por autores locales. La Guerra Civil española fue un factor determinante en este fenómeno. Un gran número de profesionales de este medio se exiliaron durante ese periodo y continuaron sus actividades profesionales viajando por todo el continente sudamericano y ejerciendo la docencia como profesionales de la escena.

Junto a las influencias extranjeras, en Perú durante algunos años, se continúa con la temática y fórmula costumbrista. Leonidas Yerovi (1881-1917) es una figura clave del teatro costumbrista de principios del XX aunque en él ya vislumbramos esos rasgos de preocupación social, propios del siglo XX, que planteaba anteriormente. En su obra de 1903, *La de cuatro mil*²³, habla de una familia modesta a la que le cambia la fortuna porque cree haber ganado la lotería. Se producen una serie de malentendidos y equívocos. Yerovi critica a la sociedad que no ve en el trabajo el medio de bienestar económico sino cree que exclusivamente el azar puede ser el medio de superación económica y social. Yerovi indaga más en los personajes y en sus problemas sociales y psicológicos que lo que solían hacer los escritores costumbristas que lo antecedieron.

El principio del siglo XX es la época del nacimiento de las Vanguardias tanto en la literatura como en el resto de manifestaciones artísticas. César Vallejo (1892-1938) es el representante por excelencia de este movimiento en Perú. Escribió poesía, narrativa, artículos periodísticos, crítica literaria... En cuanto a la obra teatral de César Vallejo, existe una única recopilación llamada: *César Vallejo: Teatro Completo* [1979].

²³ Editada por Ricardo Silva Santisteban (selección, prólogo y bibliografía), *Antología general del teatro peruano*, Lima, Banco Continental-Pontificia Universidad Católica del Perú, Tomos I-V, 2002, está incluida en el tomo V.

Posteriormente y teniendo como referente a ésta, Guido Podestá [1985] realiza un trabajo de investigación sobre el teatro de Vallejo e incluye algunas piezas que no aparecían en la primera edición “inexplicablemente”, según él, y hace correcciones a algunas de las obras sí editadas.

No se conoce el editor del *Teatro Completo*. Sólo, en la solapa del libro se dice “los originales han sido puestos a disposición por Georgette de Vallejo y preparados para la imprenta por Enrique Ballón Aguirre”. De forma que no hay nadie a quien responsabilizar de no haber editado en esa ocasión obras que, a decir del señor Podestá, se encontraban en la Biblioteca Nacional del Perú. También explicita que se tenía noticia de la existencia de este material desde 1974, en un artículo de José Miguel Oviedo [1974: 407]. No era un ensayo dedicado al teatro de Vallejo sino a sus libros *El arte y la revolución* y *Contra el secreto profesional*, pero en él da cuenta de los trabajos inéditos de Vallejo que habían sido entregados a la Biblioteca Nacional del Perú en 1973.

En 1923, Vallejo viaja a Europa. Reside en París y comienza a colaborar con el periódico *El Norte* de Trujillo, como crítico teatral. Realiza una crítica destacable a *El pájaro azul* de Maurice Maeterlink.

Entre los años 1924 y 1937 Vallejo no sólo escribe obras de teatro sino también teoría teatral y guiones de cine. En 1925 inicia su colaboración con la revista limeña *Mundial*. En 1926 colaborará también con *Variedades*²⁴. Desde el primero, de 1924 hasta el último, de 1930, Vallejo escribe 22 artículos de crítica teatral. Es notario de los acontecimientos teatrales de París en esos años en los que comienza a desarrollarse el *cinema*, por un lado y, por otro, el teatro comercial está en su apogeo. Es el momento en que se conoce la figura de Piscator y de Brecht, con el teatro épico y de Pirandello, con su también particular visión del teatro.

En Rusia, la Revolución de Octubre había hecho que el teatro comercial desapareciera. Aún así surgen movimientos en contra del Naturalismo o el Verismo y en particular contra Stanislavski. El Constructivismo, con Meyerhold, Vakhtangov y Tairov a la cabeza, fue el movimiento de vanguardia que se puso en contra de la “cuarta

²⁴ La revista *Variedades* fue fundada y dirigida por Clemente Palma y dejó de imprimirse en 1930. Durante la presidencia de Augusto B. Leguía optó por tener una postura opuesta al gobierno.

pared”. Vallejo adoptó el Constructivismo para elaborar su propia teoría sobre el teatro en la que queda patente su interés por el avance del *cinema*.

A lo largo de sus años como crítico teatral 1923-1930²⁵, Vallejo va adoptando nuevas ideas y evolucionando hacia la creencia de que el teatro ruso era la base del teatro contemporáneo. Denominó “quiebra nacionalista del teatro” al teatro institucionalizado por las revoluciones burguesas europeas en el siglo XIX, ligado al movimiento romántico. Ese teatro fue perdiendo su importancia con la aparición del llamado teatro naturalista y claramente con la llegada del siglo XX y de las vanguardias. El principio del XX fue un marco de crisis social, política y también teatral. Durante el periodo de entreguerras europeo –décadas de los veinte y treinta–, los artistas hicieron énfasis en la importancia de la relación entre la política y el arte. Vallejo asumió también ese compromiso de una manera muy personal.

En líneas generales las preocupaciones que manifiesta en sus artículos son, con sus propias palabras: las relaciones de la política del momento con el arte, los resortes “cinemáticos” del teatro, la quiebra nacionalista del teatro, el carácter norteamericano en los temas de la pantalla y de la escena, la influencia de la estética eslava en ambas artes y los resortes teatrales del *cinema*. Parece que Vallejo asignaba el don de la palabra al teatro y la falta de ésta, al cine (como fue en su origen). Así, afirma: “el teatro es, pues, “cinemático”, en el sentido de que su expresión es políglota y accesible a todos los públicos sean cuales fuesen los idiomas que éstos hablen. La palabra, en la escena como en la pantalla, es lo de menos” [1928]. Y, abundando en el mismo tema: “los Estados Unidos perderán esta batalla del teatro como otras tantas de la época. Pero ello no les arredra por ahora. El *cinema* hablado empieza a ser tentado por Nueva York. Se quiere teatralizar la pantalla, “descinematizándola” en lo que ella tiene de privativo y original, como arte independiente del teatro”.

²⁵ Los artículos son los siguientes: “El pájaro azul”, “La exposición de artes decorativas de París”, “La nueva generación de Francia”, “El verano en París”, “La conquista de París por los negros”, “Un gran libro de Clemenceau”, “Influencia del Vesubio en Mussolini”, “El asesino Barrés”, “La visita de los Reyes de España a París”, “El bautista de Vinci”, “Ginebra y las pequeñas naciones”, “Una importante encuesta parisién”, “Contribución al estudio del *cinema*”, “D’Annunzio en la Comedia Francesa”, “La pasión de Charles Chaplin”, “Falla y la música de escena”, “El año teatral en Europa”, “Las lecciones del marxismo”, “Los creadores de la pintura indoamericana”, “El decorado teatral moderno”, “Últimas novedades teatrales de París”, “El nuevo teatro ruso”, “Duelo entre dos literaturas”. Mencionados por Enrique Ballón en el prólogo a la edición primera de *Teatro Completo de César Vallejo*.

En 1925 no se conocía aún en París el nuevo teatro ruso ni el nuevo teatro alemán. El teatro extranjero estaba vetado excepto a Shaw y Pirandello. Ya en 1928, antes de su primer viaje a la Unión Soviética, ve dos espectáculos realizados por compañías rusas. En el artículo “El año teatral en Europa” [1928] afirma, “todo el porvenir del teatro vendrá de Moscú”.

Escribió varias obras como dramaturgo, todas ellas en ese marco de su concepción marxista del mundo y de las relaciones sociales. Entre ellas está *Lock out* [1979], de 1930. Originalmente fue escrita en francés y traducida por el propio Vallejo al castellano. De la versión castellana no se conserva ningún ejemplar. Es un teatro de corte político. La obra está enmarcada en la depresión política de los años veinte. Trata del cierre de una fábrica metalúrgica y la implicación en esta situación de los trabajadores. Usa un lenguaje práctico, crítico, de discusión. Equipara al proletariado con la figura del héroe. De 1934 es *Colacho hermanos* o *Presidentes de América* [1979], en ella hace una crítica a la precaria democracia reinante en ese momento en Perú, como una farsa burguesa a expensas de obligaciones diplomáticas y hacia empresas internacionales que controlan el país. Narra cómo llegan al poder los hermanos Colacho, ambiciosos comerciantes serranos impulsados por una insaciable empresa norteamericana. Vallejo propone dos finales para esta obra, uno dramático y otro tipo farsa, a elección del director de la puesta en escena.

Podemos considerar a Vallejo como el primer autor teatral peruano que muestra violencia social en su obra. Refleja el duro enfrentamiento entre los sindicatos, la empresa y el estado con resultado de varios obreros muertos, en *Lock Out*, y cómo el servilismo al capital conlleva, de nuevo, la muerte de los obreros que intentan salir de la situación.

Debido a su gran repercusión tanto en Perú como en el resto de Hispanoamérica, hay que citar aquí a la gran figura literaria que dio a Perú el principio del siglo XX: José María Arguedas (1911-1969). Profesor, antropólogo, poeta y novelista. Con él nació lo que se conoce como narrativa indigenista que será un referente en todo el siglo XX peruano, social y culturalmente. Su influencia en el teatro que se hará a partir de la década del 70 hace imprescindible citarlo para entender el contexto del teatro peruano contemporáneo.

Arguedas, además de obras de ficción, escribió ensayos y artículos sobre el idioma quechua, la mitología prehispánica, el folclore y la educación popular, y diversos aspectos de la cultura peruana que hasta ese momento eran temas que no trataban los escritores e intelectuales peruanos. Sus circunstancias personales le hicieron conocer tanto la cultura occidental como la cultura indígena. Se debatió entre el dilema de preservar y mantener la pureza de la cultura indígena y el intento de mejorar las condiciones de vida del indígena. Será la piedra que sustentará la cultura indigenista en ese momento y en el futuro. La problemática que trata su literatura desde sus primeros relatos son el sufrimiento y la dureza de la vida de los indios de la sierra andina del Perú. Obviamente transmite la realidad social dividida entre señores e indios.

Con su primera novela *Yawar, Fiesta* (1941) pone de manifiesto esta dualidad social con ocasión de una corrida de toros que los indígenas pretenden celebrar al modo local y las autoridades que imponen el tipo de fiesta a la española (menos peligrosa y llevada a cabo por toreros profesionales). Utiliza el quechua y el español en el título, lo que ejemplifica perfectamente la dualidad que trata en la obra. Incluye elementos sociológicos y culturales. En la novela *Los ríos profundos* (1958), la forma autobiográfica servirá a Arguedas para volver sobre la dualidad cultural peruana. Describe la ciudad de Cuzco y vuelve sobre la temática que caracteriza toda su obra: por un lado los blancos, casta dominante y de terratenientes y por otro, el pueblo indígena sometido en el pasado por la violencia, que forman parte de una sociedad que se caracteriza por señores y esclavos. En la obra de Arguedas, el indio pasa de ser un ente abstracto para ser personajes reales, con nombre e identidad propia.

Todas las sangres (1964) es la novela más significativa de Arguedas. Trasciende el tono autobiográfico aquí para generalizar el proceso de modernización que se está llevando a cabo en la sociedad indígena. En la obra analiza los diferentes órdenes sociales posibles para aplicar en la sociedad peruana, teniendo como centro del planteamiento al indígena. La obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) quedó inacabada por el suicidio del escritor. En ella trata la pérdida de identidad cultural de los indios de Chimbote, puerto del norte que experimenta un crecimiento muy rápido y caótico, como contraprestación al crecimiento económico del que se benefician. Basada en ella, en 1985, el grupo Yuyachkany produce *Encuentro de zorros*, en la que acometen el problema de la marginalidad en las ciudades, fruto de la

masificación producida por los movimientos migratorios en esos años. La situación personal del autor, que terminará en un suicidio, impregna la obra desde el principio. Su viuda, Sybila Arredondo de Arguedas, realiza una compilación de su obra [1983].

Así como en la mayoría de los países latinoamericanos, los grupos de teatro que surgen en los años treinta se dan en “el contexto de los que en toda Iberoamérica surgen, a partir de 1930, en busca de una expresión teatral propia y de una técnica moderna...” [Fernández, 1975: 331], en Perú, durante los primeros años del siglo XX, el teatro que se representaba era el teatro universal y no había teatro que pudiera denominarse propiamente peruano. No será hasta finales de los sesenta que los profesionales del teatro comienzan tímidamente a manifestar la inquietud por desarrollar un teatro que pueda denominarse propiamente peruano y la búsqueda de la identidad nacional. Mario Delgado, director del grupo Cuatrotablas, en una conferencia pronunciada en Casa de América, en Madrid, el 9 de febrero de 1998, expuso un recorrido por la evolución y desarrollo del teatro peruano contemporáneo, afirmando:

Con la llegada de Margarita Xirgu, en la década de los treinta, comienza el denominado Teatro Moderno. Llega a Lima con *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca. Funda la Asociación de Actores Aficionados (AAA). En los años cincuenta el panorama estaba marcado por el teatro costumbrista. Es el fin de la Colonia y se hacía teatro español: sainetes con cierta crítica social, etc. A finales de los sesenta se produce la llegada de actores y productores argentinos y hasta los setenta, en que aparecen Cuatrotablas y los otros grupos, el teatro era “teatro fotocopia”, es decir, a la manera de los EEUU y de Europa. Se representaba teatro universal, y para élites [Mediavilla, 1998].

Según Mario Delgado, el comienzo del Teatro Moderno se produce entre los años cuarenta y cincuenta. En 1946 se establece lo que se llamó la Dirección Nacional de Teatro con el propósito de avivar la producción teatral nacional. A la cabeza, dice Delgado, estaba Guillermo Ugarte Chamorro. No coincide en este dato con Xavier Rius Xirgu²⁶ que, hablando del actor español Santiago Ontañón y de su paso por Lima en 1946, hace un ágil e interesante relato de aquel momento:

²⁶ Ver <http://margaritaxirgu.es/castellano/vivencia2/62ontanc/62ontanc.htm>. (Consultada julio 2015).

Margarita Xirgú regresó a Perú en 1946. Con ocasión de esta segunda gira, se quedaron en Lima algunos integrantes de su elenco, como Edmundo Barbero, Santiago Ontañón y Pilar Muñoz, actriz que protagonizó la obra que abrió, en 1946, la primera temporada de la Compañía Nacional de Comedia, con la obra *Anna Christie* de E. O'Neill. Edmundo Barbero fue el primer director de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) hasta julio de 1949 que lo reemplaza Guillermo Ugarte Chamorro quien, durante la década de los cincuenta desarrolló una fecunda labor. Durante la dirección de Barbero, Santiago Ontañón formó escenógrafos, destacando Alberto Terry, antes de su vinculación con la Televisión. Edmundo Barbero fue también en 1946 el director de la primera temporada de La Compañía Nacional de Comedia (CNC), en el Teatro Segura, y llevó a escena *Olaya* o *El Barquero* y *el Virrey*, de Manuel Nicolás Corpancho, con escenografía y vestuario diseñados por Ontañón. Santiago Ontañón fue uno de los más asiduos a la peña Pancho Fierro en Lima, cuando ésta estaba aún en la plazuela de San Agustín, porque después los Arguedas se mudaron a la calle Chota. También estaba el escritor español Corpus Barga, que ya era un hombre mayor y que había conocido a Rubén Darío y a Unanuno. En la entrada de la peña, bien colgadito, había un cartel que decía: “Se prohíbe la entrada a perros y a yanquis”. En 1948 el periodista del diario *La República*, Luis Jaime Cisneros, relataba: “Conocí a Arguedas en la peña Pancho Fierro, una húmeda noche de julio, en 1948. Me llevó a la peña Sebastián Salazar Bondy. Estaban ahí esa noche Blanca Varela y Gody Szyszlo, Cota Carvallo, Paco Moncloa y Santiago Ontañón. Y, por cierto, las hermanas Bustamante, Cecilia y Alicia. Ahí conversábamos sobre la estada teatral de Margarita Xirgu, sobre los textos que Emilio Adolfo editaba en *Las Moradas* y cambiábamos ideas sobre lo que –con Aurelio Miró Quesada– pensábamos hacer en *Mar del Sur*”. Es notoria pues la relación, por lo menos desde 1946 hasta 1948, de Santiago Ontañón con la tertulia peruana, como lo había sido anteriormente con las tertulias de Madrid, París, Santiago de Chile y Buenos Aires. Era otra de sus pasiones. En los años 50 regresa a España y reside en Madrid, continuando su carrera cinematográfica como intérprete.

Según Rius Xirgu, Edmundo Barbero fue el director de la Escuela Nacional de Artes Escénicas desde 1946 hasta 1949, momento en que le sustituye Guillermo Ugarte Chamorro²⁷. Me parece importante puntualizar este dato y destacar aquí la labor que

²⁷ Ver también *The world Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Londres, Routledge, 1996, editores Arthur Holmberg y Carlos Solórzano, volumen 2: *The Americas*, introducción de Don Rubin y

llevaron a cabo profesionales del teatro español a su paso por Perú (así como por otros países latinoamericanos) en esos años, porque fueron parte de un momento decisivo tanto en la historia como en el desarrollo del teatro latinoamericano y tuvieron un papel relevante en el origen de instituciones teatrales que fueron y siguen siendo importantes para el teatro en Hispanoamérica. En aquel momento se consiguió, cosa nada habitual, que el Estado pusiera fondos para habilitar locales y propagar la labor de los nuevos autores. Esta iniciativa supuso un buen empuje e incentivo para la nueva creación teatral.

Por ejemplo, Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), estrena en 1947 *Amor gran laberinto*, con la que obtiene su primer Premio Nacional de Teatro. En *Amor, gran laberinto* [1967b], farsa en dos actos, nos muestra con tono tragicómico que, al final, el apoyo del pueblo hace que el derrotero político cambie. También de 1947 es su obra *Los Novios* [1967a]. En 1951 consigue el segundo Premio Nacional de Teatro con su obra *Rodil* [1961] y un tercer Premio Nacional de Teatro a título póstumo por su pieza en un acto, *El Rabadomante* en el año 1965. Escribe sobre la sociedad peruana en general aunque se centraba en temas urbanos o costeños²⁸. Comparte su creación teatral con la poesía la narrativa y los artículos periodísticos.

Otro escritor relevante que comparte su labor como dramaturgo con la poesía, artículos de prensa y la docencia es Enrique Solari Swayne (1915-1995). En 1956 estrena *Collacocha* [1992], donde ponía de relieve la integración cultural y social del país. Los personajes eran reconocibles y se expresaban de un modo que resultaba familiar a los espectadores. Reflejaba la sociedad peruana. El “Perú profundo” queda plasmado en la obra de Solari en contraposición con el temario “costeño” que veíamos en Salazar Bondy. También escribió poesía, artículos de prensa y se dedicó a la docencia.

En el mes de agosto de 1957 se crea un organismo público que se llamó Teatro Nacional del Perú que reorganizó la actividad teatral conexas con el Estado hasta ese momento articulada por la Dirección Nacional de Teatro. Ese mismo año también se hizo una reestructuración de la enseñanza de las artes dramáticas y se creó El Instituto

<http://elconsueta.blogspot.com.es/p/breve-historia-de-la-escuela-nacional.html> (Consultada julio 2015).

²⁸ En Perú los términos urbano y costeño se utilizan indistintamente para definir temas o formas propios de las grandes metrópolis situadas en la costa.

Nacional de Arte Dramático dependientes del Ministerio de Educación Pública, a cuya cabeza estaba en ese momento Jorge Basadre. En 1958 se inauguró el teatro La Cabaña como local oficial del Teatro Nacional del Perú. Se inauguró con la obra ganadora del Concurso Nacional de Teatro de ese año, *La Noticia*²⁹ del escritor Carlos Meneses.

El autor Juan Ríos (1914-1991) fue un gran defensor de las libertades. Incluso se enroló en las Brigadas Internacionales para defender la República española, durante la Guerra Civil que se vivió en España, en el año 1936. Su obra *El reino sobre las tumbas* [1961], de 1957, trata de un tirano que gobierna sobre las tumbas de sus enemigos. Se especula si hacía referencia al general Manuel Odría, que dio un golpe de estado en 1948, dirigiendo el país hasta 1956. Aunque escribió bastantes obras de teatro como *El fuego* (1950), *Los desesperados*, *Don Quijote* [1948], *Medea* (1951), *Ayar Manko* [1959], considerada desde su aparición como una de las mejores evocaciones teatrales del Perú prehispánico y *Argos*, de 1954, [1961]. A pesar de ello, él se sentía más poeta que dramaturgo. Al respecto, en una entrevista realizada por Roland Forgues [1988: 39], dice: “permíteme concluir mi respuesta a tu pregunta con una amistosa aclaración que estimo necesaria. No escogí “prioritariamente” el teatro. He escrito muchísima más poesía que drama. Y ocho de mis diez piezas pertenecen al género denominada “teatro poético”. Ocurre que [...] toda mi obra escénica ha sido impresa o representada, en tanto que mis poemas permanecen inéditos”.

Algo similar sucede con el escritor Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). A Ribeyro tenemos que localizarlo en Lima, ciudad en la que nació y murió. Se le conoce especialmente por su obra cuentística. Uno de sus cuentos más conocidos es *Los gallinazos sin plumas* (1955). De hecho cuando habla del teatro, en la entrevista realizada por Roland Forgues [1988: 76], que ya he citado en relación con Juan Ríos, dice “... mis obras forman un *corpus continuo* por diferente que sea el género que emplee. Lo esencial es la atmósfera, la tonalidad, la temática; el género es lo accidental”. De hecho en algunos casos ha desarrollado el mismo tema en cuento y en teatro³⁰. Es el caso del cuento *La piel de un indio no cuesta caro* y la obra teatral *Fin de semana*, que tienen el mismo argumento y están fechadas en París, 1961.

²⁹ Ampliaré la información sobre esta obra en el apartado dedicado a su autor, Carlos Meneses.

³⁰ Esta actividad es recurrente en otros autores, por ejemplo en el autor Carlos Meneses, como veremos más detenidamente en el apartado dedicado a este autor.

El último cliente, *El uso de la palabra* y *Confusión en la prefectura* son piezas de un acto, con claro matiz de comedia. Fueron escritas, según el autor, en París en 1965. [Luchting, 1982: 93-100]

Continuó escribiendo algunas obras más a lo largo de su vida. Una de las más conocidas es *Santiago el pajarero* [1975], basada en una *tradición* de Ricardo Palma, *Ricardo el volador*, deja cierto regusto pesimista cuando dice al término de la tercera escena: “en este mundo no se puede vivir. Todo aquel que tiene algo nuevo que decir, algo grandioso que crear, despierta la envidia y la maledicencia de las gentes y no le queda otro recurso que renunciar a sus designios o morir”. Se estrenó en 1960 y obtuvo un premio otorgado por el Ministerio de Educación. En la misma línea pesimista se encuentra su obra *El sótano*, obra de un acto, de 1959. Rompe esta tendencia con *Los caracoles* (1964) de carácter reivindicativo socialmente.

La última obra dramática que escribió, *Atusparia* [1981] es la obra teatral que ha tenido más repercusión. Es teatro histórico, inspirado en la historia peruana, trata de las revueltas indias por la independencia. Logra una obra con profundidad en el tratamiento de los personajes y en el planteamiento ideológico cuando plantea la lucha entre los prejuicios conservadores y la posibilidad de algo nuevo. Su crítica de orientación social y la recreación de los ambientes de época hacen que el resultado sea interesante pese a que la anécdota pueda ser simple.

Una característica común en los escritores peruanos a lo largo de su historia es que, pese a que buena parte de ellos escriben teatro, ninguno de ellos se siente dramaturgo. Dice Ribeyro en la encuesta de Forgues [1988: 83] al respecto, “en el Perú actual hay escritores que escriben ocasionalmente teatro –como en mi caso– pero no dramaturgos, es decir, autores que se expresen preferentemente mediante el género dramático y hayan elaborado su propia poética teatral”.

Quizá es esta situación la que hará que, unos años más tarde, algunos jóvenes escritores y aficionados al teatro, como Sara Joffré [1974: 93], comenzaran a preguntarse literalmente, “¿existe un teatro peruano?” e inicien una búsqueda de respuestas que, en su caso, la mantendría ocupada toda su vida.

Y, con ella, entramos en la década del sesenta. Fueron años de convulsión política y social en buena parte del mundo occidental. Todavía estaba muy reciente el fin de la Segunda Guerra Mundial y el uso de la bomba atómica en Hiroshima y

Nagasaki. La población estaba muy sensibilizada por la falta de respeto a la vida y el abuso de poder de las grandes potencias. Desde mediados de los cincuenta y hasta 1975, los EEUU intervienen con sus tropas en Vietnam, ayudando a Vietnam del Sur frente al gobierno comunista de Vietnam del Norte. Fueron dos décadas de guerra que terminaron con un balance de muertos escalofriante y la unificación de Vietnam en lo que se llamó la República Socialista de Vietnam. Desde finales del sesenta y los setenta, los jóvenes en todo el mundo reaccionan a la barbarie de estos conflictos bélicos y nace el movimiento *hippy* que propugna el amor frente a la guerra, se caracteriza por su pacifismo y por el inconformismo con las estructuras sociales establecidas. Llevaron a cabo concentraciones y manifestaciones frente a la Casa Blanca, en diferentes universidades, etc. En Alemania se vivió una revolución estudiantil, Francia vivió su mayo del 68, Checoslovaquia, la Primavera de Praga, en España comenzaron a llevarse a cabo huelgas y actos culturales reivindicativos en las universidades denunciando la falta de libertad de expresión y de elección política. También el teatro refleja la situación y se ponen en escena producciones como la norteamericana *Hair* y *Oh Calcuta*³¹ del británico Kenneth Tynan, que tuvieron repercusión en las gentes de teatro del momento en todo el mundo y especialmente en Latinoamérica, donde los cambios sociales que estaban sucediendo en otras partes del mundo también tuvieron influencia.

En 1959 Fidel Castro encabeza lo que se llamó la revolución cubana. Fue la primera gran revolución social en Hispanoamérica. En principio apoyada por el pueblo cubano que no soportaba por más tiempo el abuso de poder del gobierno de Batista y el saqueo económico de la isla por parte de los Estados Unidos. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, el Partido Comunista Brasileño (PCB) alcanza grandes cotas de poder y el apoyo de los intelectuales. Otros países latinoamericanos comienzan a reaccionar frente al imperialismo económico y cultural de Norteamérica y Europa. En Panamá, Bolivia, Colombia, República Dominicana, Guatemala, Chile, Argentina y Nicaragua comenzaron a surgir movimientos antiimperialistas.

³¹ En 1969 fue el debut de la obra *Oh Calcuta* de Kenneth Tynan en Broadway. Era una revista erótica que consistía en una serie de *sketches* en la que todos los actores aparecían, por primera vez en la historia del teatro occidental, completamente desnudos. Los *sketches* estaban escritos por Samuel Beckett, John Lennon o Sam Shepard, entre otros. La motivación del creador del espectáculo era romper de una vez con todos los tabúes y la censura que hasta el momento imperaban en el teatro.

Perú se sumará a este movimiento, en 1968, con el levantamiento militar del general Velasco Alvarado, de carácter marxista. Desde finales de los cincuenta y hasta ese momento, Perú se caracteriza por los movimientos migratorios del campo a la ciudad. El modelo de explotación del mundo rural mueve a grandes masas de población a asentarse en barrios marginales de Lima. La población campesina comienza a dar pequeños pasos para intentar cambiar su situación. De la noche a la mañana aparecían núcleos de población que construían sus habitáculos con esteras y los materiales que tenían al alcance. Se inicia un proceso de concienciación de la desigualdad social y la inquietud social de las clases populares en general va en aumento.

Como veíamos en el prólogo de este trabajo, en 1963, tras varios gobiernos militares³², es elegido presidente de la República el arquitecto Fernando Belaúnde Terry, que se impone a Haya de la Torre en lo que puede considerarse las primeras elecciones democráticas en Perú. Ambos partidos contaban con apoyo popular: El APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana), de Haya de la Torre y Acción Popular, detrás de Belaúnde. Ambos intentaron hacerse con la mayoría en el Congreso, siendo finalmente la Acción Popular de Belaúnde Terry la que consiguió ganar las elecciones. Fueron años de agitación política y social³³.

El teatro durante esta década, por un lado, está condicionado por la búsqueda del éxito comercial y por otro, fue una etapa que los críticos y profesionales del teatro, entre ellos Mario Delgado, director del grupo Cuatrotablas, han denominado del “teatro fotocopia” porque los referentes teatrales se buscaban en Europa y Norteamérica.

Se establecieron una serie de compañías y grupos de teatro que tendían a poner en escena trabajos que les aseguraban el éxito de taquilla. A la vez que se continuaba haciendo teatro clásico español, comenzaron también a ponerse en escena éxitos teatrales extranjeros, para élites, que les proporcionaban un buen resultado económico. De modo que podemos hablar de una preponderancia del teatro comercial que no

³² El general Manuel A. Odría: 1948-1956. Tras el gobierno del electo Manuel Prado, una junta militar gobierna el país desde 1962 a 1963. La tesis *El Perú bajo Fujimori: alumbramiento, auge y ocaso de una dictadura peruana*, presentada por Miguel Ángel González González, en la Universidad Complutense, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Departamento de Ciencia Política III, en el año 2004, estudia en profundidad el proceso político peruano desde la década del sesenta “superadas la perplejidad y la incredulidad iniciales que suscitaban los sucesos acaecidos, en Perú, desde 1990, éstas ceden a la luz de una atenta observación, y al posterior análisis, de los acontecimientos que, desde la década de los 60, les precedieron” (p. 10).

³³ Ver *La lucha revolucionaria: Perú 1958-1967* de Jan Lust, RBA Libros, 2013.

proporciona las circunstancias mejores para incentivar a los autores a la creación de obra propia. La situación económica no permitía asumir el riesgo de un fracaso económico y los profesionales del teatro se dedican a la traducción de éxitos extranjeros o a la adaptación de obras nacionales del siglo diecinueve, que fueron éxitos, como *Los frutos de la educación* (1892), de Felipe Pardo Aliaga o *Sargento Canuto* (1839) y *Ña Catita* (1856), de Manuel Ascensio Segura.

En 1960, con ocasión del Premio Nacional de Teatro, por su obra *Las nuevas galas del emperador*, Felipe Buendía, autor en el que nos detendremos más adelante, al ser preguntado sobre cuáles son sus sugerencias para el resurgimiento de la escena peruana, contesta:

[...] controlar las traducciones viles, poner las obras que tengan algún sentido en el ambiente, no filosofías pasadas de moda ni dramones que responden a otra realidad. Lo principal, pues es contratar profesores, directores y actores de escenas que ya tienen una fuerza propia y no favorecer gente incapaz [...] en Perú no hay público de teatro, nosotros trabajamos para nosotros mismos. Hay una gran desorientación, pero lo único factible en medio de todo es seguir trabajando. Alguien vendrá. De facto, yo contrataría un buen director europeo, un grupo de profesores y pequeño plantel de actores para mezclarlo con los nuestros. Lo anterior lo desraizaría de una vez [Anónimo, 1960].

Y continúa, en la misma entrevista, hablando sobre su recién premiada obra que dice: “pretende satirizar el estado de cosas en el Perú, desde un punto de vista aún superficial para mi ambición [...] He pensado en Histrión para el montaje de mi obra, considerando la disciplina del conjunto y la versatilidad de sus primeros actores. Yo mismo realizaré la escenografía, la parte coreográfica y la puesta en escena”.

El grupo Histrión, que había nacido ese mismo año, 1960, fue una de las excepciones a la tendencia general porque se dedicaron a fomentar el teatro nacional y a hacer giras fuera de Lima. Formado por Carlos Gassols, Herta Cárdenas, Lucía Irurita y José Velásquez, ponen en escena, por ejemplo, en el Teatro La Cabaña, la obra de Julio Ramón Ribeyro *Santiago el pajarero* que, como vimos, está basada en una de las *Tradiciones* de Ricardo Palma, que tiene el mismo nombre y es una fina sátira sobre las políticas gubernamentales [Cáceres, 2010].

Otra razón para que el teatro quedara un tanto relegado podría ser la eclosión del cine que capta la atención de buena parte de los espectadores que anteriormente eran espectadores exclusivamente de teatro. La radio también surge con fuerza en esa década y se desarrolla el interés por el radioteatro, actividad que ocupará a buena parte de la profesión. Guillermo Ugarte Chamorro³⁴, por ejemplo, director de la Escuela Nacional de Arte Dramático desde el año 1949, había escrito más de cien comedias de radioteatro infantil y juvenil entre los años 1942 y 1944. En 1946 escribe una de las primeras obras sobre radioteatro en lengua castellana: *El radioteatro, Nueva forma de expresión artística* y, en 1948, *El radioteatro escolar*.

En este panorama, uno de los pocos incentivos que había para que los autores continuaran escribiendo obra propia fue la creación del Concurso Nacional de Teatro. Promovido por la Dirección Nacional de Teatro (creada en 1946), pretendía promocionar el teatro nacional, y financiar lugares para la representación en todo el territorio nacional. El concurso proporcionaba 10.000 soles a la mejor obra teatral del año.

En 1966 se sumó a esta iniciativa el Teatro de la Universidad Nacional de San Marcos (TUSM), dirigido por Guillermo Ugarte Chamorro y, en este caso, subvencionado con donaciones privadas. Promueven dos concursos, el Concurso Nacional de Monólogos y el Concurso Nacional de Obras teatrales en un Acto. Además del incentivo económico, cinco mil soles a la obra ganadora, lo más importante era el compromiso de montar la obra por el Teatro de San Marcos, con todo lo que implicaba en cuanto a dar a conocer al autor a la crítica y al público.

Gracias a estos incentivos, en esta década nacieron varios grupos de teatro como el grupo Moderno y La Máscara, que se caracterizan por su afán experimental y también el grupo Teatro Felipe Pardo y Aliaga, que se dedicó sobre todo a la conservación de la memoria del teatro nacional y puso en escena obras importantes de la historia del teatro peruano [Reedy, 1967: 26-38]³⁵. Otro grupo, el Teatro para el Pueblo, junto con la Casa de la Cultura del Perú, llevaron a escena, en 1966, la última obra de teatro escrita por Salazar Bondy, *El Rabdomante*, Premio Nacional de Teatro,

³⁴ Ver <http://guillermougartechamorro.blogspot.com.es/>. (Consultada julio 2015).

³⁵ Sus fuentes sobre la situación teatral en esta década de los sesenta son dos artículos publicados en el periódico *El Comercio*, Lima, “Año teatral positivo”, escrito por Manuel Solari Swayne, el 1 de enero de 1967, p. 19 y “Espectáculos teatrales de hoy”, febrero 1966-febrero 1967.

1965, a título póstumo. No sólo la montaron para público que podía pagar la entrada sino que también la llevaron al extrarradio limeño. En la obra se ponen de manifiesto los intereses de los burócratas y la Administración frente al campesinado.

También en 1966, la Compañía de Lucía Irurita, Histrión, pone en escena *Ifigenia en el mercado*, de Salazar Bondy, en el Teatro Segura. El grupo Trilce, monta en el teatro La Cabaña la obra de Elena Portocarrero *Hoy no, mañana tampoco*. El grupo El Portenón puso en escena, entre 1966 y 1967 una de las obras en un solo acto *Ir por lana y salir trasquilado*, de Manuel Abelardo Gamarra [Velarde, 2014].

Ese mismo año, *El último cliente* de Julio Ramón Ribeyro, *El gallo* de Víctor Zavala y *Carné de identidad* de Gonzalo Rose, compitieron por el premio al mejor monólogo en el Concurso de Teatro de un sólo acto, promovido por el Teatro Universitario de San Marcos. *Carné de identidad* fue la ganadora y, junto con las otras dos obras, fueron un programa representado con mucho éxito durante un largo periodo por el Teatro Universitario de San Marcos

En 1961, había nacido el grupo Teatro de la Universidad Católica (TUC) con la necesidad de dedicarse al teatro en todas sus facetas, la interpretación, la investigación y lo que es muy importante en el contexto peruano, la publicación de jóvenes autores nacionales. Su primera publicación, en 1965, fue *Teatro* de Julio Ortega, sobre el que volveremos. Su director fue el también actor Ricardo Blume. Durante los años 1966 y 1967 llevaron a escena *Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega, e *Historias para ser contadas* del argentino Osvaldo Dragún.

El Instituto Nacional de Arte Dramático dio su primera función en 1966, llevando a escena un Molière, *El casamiento forzado*. Pronto incluyeron en su repertorio obras de Brecht, Segura y Jean Anouilh. La Compañía de Comedias Cómicas, dirigida por José Vilar, se especializó en la puesta en escena de obras de los españoles Alfonso Paso y Miguel Mihura, llevando a la escena obras como, *Usted puede ser un asesino* o *Ninette y un señor de Murcia*. Podemos constatar que, a finales de la década, se comienza a conocer el teatro de Bertolt Brecht, Peter Weiss y Ervin Piscator, entre otros. En 1968, el grupo Histrión pone en escena *Marat/Sade* de Peter Weiss, dirigido por Sergio Arrau. En 1966 el director uruguayo Atahualpa Del Cioppo monta en Lima *La opera de los tres centavos*, de Brecht y, en 1969, el *Ubu Rey* de

Alfred Jarry, bajo una carpa de circo. Sus montajes se recuerdan por su espectacularidad.

Observando estos datos, vemos que se ponen en escena especialmente autores extranjeros. Excepcionalmente se ponen algunas obras nacionales, pero tanto unas como otras habían de ser obras de probado éxito comercial. Esto nos confirma nuestra primera reflexión sobre esta década, la situación económica no era buena y los profesionales del teatro apostaban por obras que fueran productivas económicamente. Las únicas licencias que se hacían al teatro nacional tenían que venir avaladas por alguna de las pocas subvenciones con que se contaba.

Otro factor que condicionó la producción teatral en esta década fue la intromisión de las autoridades en las actividades teatrales para prohibir o censurar obras en escena. En 1967, por ejemplo, el estreno del brasileño Augusto Boal, *Revolución en América del Sur*, estuvo a punto de ser suspendido por orden gubernamental porque sospechaban cierta burla a los gestos del entonces todavía presidente Fernando Belaúnde Terry por parte de uno de los actores, Carlos Velásquez. Otro ejemplo de esto lo encontramos en el autor Felipe Buendía al que vetaron dos de sus obras teatrales estrenadas, como veremos.

También se puede observar que la presencia del teatro campesino comienza a ser visible en todo el territorio nacional. Víctor Zavala consigue que su obra *El gallo* fuera representada por el Teatro Universitario de San Marcos³⁶ durante una larga temporada.

Y en este panorama, el 23 de diciembre de 1963, nace el grupo Homero Teatro de Grillos. Un grupo que rompía con los esquemas del teatro comercial, que no tenía subvenciones y que buscaba acercarse al público más joven y crear una cultura teatral en generaciones futuras, representando teatro para los más pequeños. A la cabeza de este proyecto nos encontramos con la autora Sara Joffré.

³⁶ Volveré sobre todo esto cuando estudiemos al autor Víctor Zavala, figura fundamental del teatro campesino en Perú que formará, como no podía ser de otra manera, una parte importante de este estudio.

2. SARA JOFFRÉ RAMÓN

Mi encuentro con Sara Joffré fue mi primer contacto directo con el teatro peruano. Como ya conté en la introducción de este estudio, fue en los Estados Unidos, en la ciudad de Cincinnati, en octubre del año 1994, donde se desarrollaba un festival de teatro femenino llamado “A Stage of Their Own: Spanish, Latin American and U.S. Latina Women in the Theatre”, promovido por el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Cincinnati.

En este festival, Sara Joffré estrenó su obra *La madre*, para lo que contó con la actriz mejicana Susana Alexander, dirigida por la misma Sara Joffré. El resultado fue una gran interpretación y un texto que no dejaba indiferente. Lo recuerdo como una experiencia teatral realmente bien hecha por parte de ambas mujeres, teniendo en cuenta el espacio teatral con el que contaban (una sala bastante reducida del hotel de Cincinnati donde se celebró el congreso), y el poco tiempo del que dispusieron para preparar la puesta en escena entre ambas, que fue aproximadamente de una hora [Mediavilla, 1995].

Este encuentro con Sara fue importante para mí, ya que en ese momento estaba recopilando información sobre teatro hecho por mujeres en Perú. Sara cooperó en todo con mi investigación y me envió sus obras para que pudiera estudiarlas. Como buena parte de su creación dramática no estaba publicada, me la hizo llegar mecanografiada con el fin de que fuera publicada en esta tesis doctoral. No fue posible en su momento ya que, por diversas razones, este trabajo ha sufrido muchos retrasos, de modo que a lo largo de estos años ella fue publicando parte de su obra³⁷. Su afán por enriquecer, dar vigor y difundir el teatro de Perú son incuestionables y su labor dando apoyo a los más jóvenes del panorama teatral es reconocida hoy por todos los profesionales del teatro en Perú.

³⁷ Ver Noticia bibliográfica de Sara Joffré. Anexo I de este trabajo.

En aquel momento yo no conocía su trayectoria personal así que, en una de las cartas que le envié, le pedí que me hiciera llegar algunos datos de su biografía³⁸, y me envió esta autobiografía que reproduzco porque nos permite conocerla de primera mano y dice mucho de su carácter abierto y directo:

Nací: 16-11-35. Empecé en el teatro a los 2 años cantando y bailando en el colegio de mi hermana Chunga para acá (popularizada por Lupe Vélez 1937, imagínate) y desde allí jamás pasó un año sin que algo hiciera de teatro. Mi última aventura ha sido este noviembre a fines que debuté en Buga (Colombia) como cuentera con cuentos de mi tierra y una adaptación que es mi cuento “La cucarachita Martina” del acervo popular y estos niños lindos no lo habían oído nunca. En esos 59 años he fundado un grupo “Los Grillos”, actuado, escrito, editado, barrido, en fin todo en el teatro. Siempre con teatro a nivel aficionado, mi metida es el Perú, contar de nosotros, hacerlo a nuestro modo. Soy costeña y por lo tanto mis raíces no son andinas ni selváticas, tengo de todo lado y así he vivido. Teatros chicos, público de pobres, pero también hubo un tiempo medio pituco³⁹. La repercusión de mi obra paradójicamente es tal vez mayor ahora que escribo en un periódico grande, crítica de teatro en El Comercio. Pero siempre encuentro gente que sabe lo que hice, yo también me sorprendo. Yo creo que lo más importante que conseguí fue que creé un evento dentro de mi grupo que se convirtió en el evento teatral nacional más grande y constante y cuyo radio ha abarcado muchísimos lugares del país. Este año fue su versión 17 y parece que se va a hacer la 18. Empezó en 1974 y dio origen a muchas relaciones teatrales conexas y a creación de talleres y otros trabajos, pero si al principio fue un mérito mío, siguió creciendo por la voluntad de muchos.

En unas líneas me dejó constancia de su carácter y de la labor que había venido realizando hasta ese momento. Hoy, 17 de diciembre de 2014, y en medio de la redacción de esta tesis doctoral, tengo conocimiento de que Sara Joffré ha muerto. Es un momento triste para mí y para toda la gente del teatro que tuvo la oportunidad de conocerla y trabajar con ella.

³⁸ Carta de Sara Joffré, fechada el 26 de diciembre de 1996 en El Callao, Lima. (La transcribo literalmente).

³⁹ El término *pituco* se utiliza en Perú para describir a la clase alta, normalmente blanca-criolla y de formas un poco engoladas.

Curiosamente, nos ha dejado el mismo día en que el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, anunciaba el inicio de las nuevas políticas de Estados Unidos con Cuba. Me llamó la atención la casualidad de estos acontecimientos porque durante toda su vida ella mantuvo una relación muy personal con el país cubano, desde que era muy jovencita, como le contó a la periodista María Daniela Yaccar, en una entrevista en Buenos Aires, con motivo del estreno de *Especies*, una de sus últimas creaciones [2010]:

Tenía una amiga en Caja. Una de las tardes me dice: ‘Sara, ¿quieres ir a La Habana?’ Yo le digo, ‘¿A quién hay que matar?’ Llegamos en medio de 5 mil aventuras, después de que los gringos en Miami se pusieran guachazos y no nos quisieran dejar pasar... En mi vida había visto un hotel. Éramos cuatro mujeres. Los gringos acababan de irse, los hoteles estaban que brillaban. Aprendí mucho sin libros. El primer día que llegamos, como éramos ignorantes totales, no sabíamos qué era el aire acondicionado, entonces lo apagamos y abrimos las ventanas. Pasamos una noche de calores. Los mozos eran los que subvencionaban nuestra estadía. Entonces yo pensé que si ellos nos daban alojamiento lo mínimo que debíamos hacer era tender nuestras camas. La más comunista es la que más protestó. Los chicos comunistas pedían langosta a la Thermidor, champagne... ¡Qué comunistas tan raros! Una mañana nos citaron a todos en un piso alto de La Habana Libre, el hotel, y un negrito nos dijo ‘compañeros, los mexicanos han mandado 200 delegados. Se acabó pedir a la carta. Arroz con frijoles desde ahora.

Incluyo esta anécdota porque ilustra bien su personalidad, en ese momento todavía incipiente, que fue evolucionando a lo largo de su vida en una línea a la vez osada, resoluta, inquieta y de trabajadora infatigable que nunca buscó la ostentación.

Este espíritu pionero caracteriza también su labor en el teatro. Como veíamos, cuando creó el grupo Homero Teatro de Grillos [Joffré, 1979: 28], la tendencia generalizada era conservadora y el teatro se quedaba en una actividad comercial a la que no muchos tenían acceso. Ella inició una labor de socialización del teatro en el intento de que llegara al mayor número de personas posible. Su labor en el teatro para niños no tenía precedentes. Años más tarde analizaba así este trabajo: “el teatro para niños es algo que debería divertirlos, sin contarles tonterías, pero también hacer que participen y que se preparen para la vida. El teatro es también para pensar” [González, 2010].

También pionera en preocuparse por la trascendencia del teatro de su país, la labor del Homero teatro de Grillos no consistía sólo en poner en pie obras de teatro para niños y adultos, también se dedicaron a hacer publicaciones sobre teatro que, como bien decía ella hablando de su libro *Cuestionario autores de teatro peruano*, “[...] puede darles [a los estudiosos del teatro] una clara idea de un panorama al cual no es fácil tener acceso” [Joffré, 1979: 28].

En 1962 estrenó sus dos primeras obras, *El jardín de Mónica* y *Cuentos alrededor de un círculo de espuma*, que llevó a escena el grupo Alba en el Club de Teatro, el 26 de enero. Con motivo del estreno, Ciro Alegría⁴⁰ [1962] dijo de la joven Sara Joffré Ramón, que iniciaba su andadura teatral: “Sara Joffré nos ha dado el placer de asistir a la aparición de un talento teatral ágil, bien dotado, de una singular lozanía. Cuanto le falta vendrá con la madurez, mediando trabajo y meditación. *El Jardín de Mónica* tiene evidentes méritos y nos permite asegurar, entusiastamente, que al teatro peruano le ha nacido una autora de calidad”. Estas dos primeras obras se caracterizan por su carácter simbólico. Muestran la realidad a través de un universo onírico creado por la autora.

Dos años antes, a los veinticinco años, consiguió una beca para estudiar teatro en Inglaterra, financiada por el British Council. Recuerda Sara: “Londres fue toda una aventura, estuve un año en Europa visitando escuelas, viendo teatro cuando caía la nieve” [Cárdenas, 2004].

En este mismo viaje, visita España. Conoce a una jovencísima Montserrat Roig⁴¹, a la que deja sus primeras obras para que le diera su opinión: “le di un librito con dos obras mías y me dijo: ‘¿Y esto qué tiene que ver con tu país?’ Me golpeó” [Yaccar, 2010]. Aprovechó su estancia para ver mucho teatro. Su pasión por Bertolt Brecht también se intensifica con este viaje, cuando vio por primera vez *La evitable ascensión de Arturo Ui*.

De nuevo en Perú, en diciembre del año 1963, como decíamos, además de crear el grupo de teatro Homero Teatro de Grillos, también creó su propia editorial, Ediciones

⁴⁰ Ciro Alegría, era un político, articulista y narrador peruano. Padre del destacado dramaturgo, Alonso Alegría.

⁴¹ Periodista y escritora española que tuvo un papel importante en la lucha por las libertades democráticas en la España del franquismo.

Homero Teatro de Grillos. Comenzaron editando⁴² teatro para niños que, a su vez, el grupo ponía en escena. En principio fueron adaptaciones para el teatro de cuentos populares y, posteriormente, escribirá sus propias obras para el público infantil. Sus adaptaciones de cuentos para teatro han sido reeditadas, años después, por la editorial BCR (Banco Central de Reserva del Perú)⁴³.

Junto con la labor teatral para niños, el Homero Teatro de Grillos [Joffré, 1973: 103-106] se convirtió en un laboratorio de teatro que ha sido lugar de cultivo para posteriores generaciones de autores y directores teatrales. Sobre el grupo dice Sara:

Jugamos con la idea de que el teatro era una olla de grillos. Viajamos por toda la costa atlántica de Estados Unidos y paramos en Nueva York. Justo allí vimos los ejércitos de Hair que fueron un escándalo para la época, con desnudos y todo. Y la obra de Jean Claude Itallie, American Hurrah, una crítica contra la Guerra de Vietnam. Entonces vinimos a Lima y la dimos un 4 de julio en el mismo ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) de Lima [Cárdenas, 1962].

En 1971 organiza el primer encuentro sobre la figura de Bertolt Brecht en Perú. A partir de ese momento sus amigos le ponen el sobrenombre de “la otra viuda de Brecht” porque dedica mucho de su esfuerzo a escribir sobre él y a representar su obra por todo el país. Aunque hay que aclarar que su fascinación por Brecht había comenzado bastante antes. Como veíamos, en 1960, un año después de que la Revolución Cubana triunfara, viajó a Cuba para asistir al Primer Congreso Latinoamericano de Juventudes, le fascinó el viaje, haber podido escuchar al Che Guevara... y, justo allí, en esas circunstancias, alguien le prestó *El alma buena de Se-Chuan*, de Brecht. Ese fue el comienzo de su peculiar fascinación por el personaje⁴⁴. Después, en su viaje a Europa, tuvo la oportunidad de ver *La evitable ascensión de*

⁴² *Vamos al teatro con los Grillos*, de Sara Joffré, son cuatro tomos con adaptaciones de cuentos tradicionales, publicados en Lima por Ediciones Homero Teatro de Grillos, en 1975. En 1984, también editan *Teatro para la escuela*.

⁴³ Sara Joffré, *Cuentos de teatro para niños*, Editorial BCR, Lima, 1998. En esta edición incluye doce cuentos infantiles, siete conocidos universalmente y cinco elaborados por la propia autora. Del libro, su autora dice: “este libro constituye un instrumento valioso para el maestro pues lo ayuda a familiarizar a los niños con el teatro”. Se hará una reedición en 2008 por el Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

⁴⁴ En 2001 publica *Bertolt Brecht en el Perú-Teatro*, Lima, Ed. Biblioteca Nacional. Según Sara el libro “es una crónica de su paso por estas tierras desde 1961 hasta bien entrados los años 2000”.

Arturo Ui, dirigida por Jean Vilar; en Inglaterra asistió a la representación de *Levantamiento y caída de la ciudad de Mahagonny*. Todas estas vivencias calaron hondo en Sara que trasladó a Lima sus inquietudes sociales y su conocimiento del teatro de Brecht. Hasta el año 2000 en que ella misma dice haber cerrado esa etapa.

Otro de los pilares de su labor teatral ha sido la creación de las llamadas Muestras Nacionales de Teatro [Joffré, 1997]. La primera de ellas se celebró en el año 1974, un año antes del Primer Encuentro de Teatro de Grupo de Ayacucho, dirigido por Mario Delgado y el grupo Cuatrotablas. Acerca de lo que la movió a iniciar estos encuentros decía [Salazar del Alcázar, 1992: 10]: “En esa época no se hacían obras de teatro de autor peruano y decidimos crear un espacio para eso. En esos tiempos, en Lima había ocho grupos no más, hoy hay más de doscientos. Después se expandió a Cajamarca, Cerro de Pasco... la próxima va a ser el 5 de junio de 2005 en Ayacucho por el cumpleaños de García Lorca”.

Lo curioso es que, aunque las Muestras Nacionales de Teatro se fundan con la intención de potenciar al autor teatral individual, el resultado de las mismas pone de manifiesto la primacía de los nuevos grupos teatrales de creación colectiva que no cesaban de proliferar.

En la primera muestra, celebrada en la sede del Teatro Los Grillos, en 1974, participaron Pequeño Teatro, Yego, Yayachkani, Aquí y ahora, El Ayllu, Los grillos, La Barraca y el Teatro de la Universidad de Lima como colaborador. Eso sí, también se publicaron obras de los autores: Gregor Díaz, Sarina Helffgott, Estela Luna, Sara Joffré y Juan Rivera.

Junto con Sara Joffré, Hugo Salazar del Alcázar también ve en las Muestras Nacionales de Teatro la oportunidad de dar a conocer al autor individual peruano en un panorama en que el lugar del teatro lo ocupaban los teatros universitarios, dedicados a la difusión de autores europeos y en mucho menor medida nacionales y, en que el “fenómeno de la creación colectiva irrumpía desde una marginalidad política y generacional con nuevos registros, espacios y públicos” [Salazar del Alcázar, 1992:10]. Ambos coinciden en que la figura del autor nacional teatral, sobre todo el no consagrado, es una figura destinada, si no a desaparecer, sí a quedar relegada y aislada del panorama teatral general. Curiosamente, como decía, el propósito inicial no se cumple porque la creación colectiva irrumpe con tal magnitud que copa las muestras. En

las primeras ediciones se buscó equilibrar la presencia tanto de autores individuales como de grupos de creación colectiva, pero la tendencia fue la preponderancia del teatro de creación colectiva.

Es importante reseñar el papel pionero de las Muestras Nacionales de Teatro en cuanto a la descentralización. No es un evento que se lleva a cabo solamente en la ciudad de Lima sino que comienza a adquirir dimensiones nacionales. En el año 1979, la muestra se celebra en la ciudad de Cajamarca. Es la sexta muestra celebrada y la primera que no se celebra en Lima.

Este mismo año, 1979, junto con la Muestra Nacional de Teatro, se crea la Coordinadora 19 de julio, que aúna a una serie de grupos musicales y teatrales nacidos en los setenta, con un sistema de organización vinculado al teatro de agitación y propaganda. En primer lugar pasan a formar parte de la Muestra Nacional y “en 1985 se forma el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN) que aúna a 40 grupos de teatro de Lima. Posteriormente se dispersará por el resto del país. Publican la revista, exclusivamente sobre teatro, *Colectivo*” [Oleskiewicz, 1989: 17].

La tendencia de las muestras es a ser cada vez más pedagógicas. Ya en 1982, en la novena muestra, celebrada en Tacna, los talleres empiezan a ocupar cada vez más tiempo de la programación. En la décima muestra, celebrada en Lima en 1983, junto a las veinticuatro obras de teatro que se representaron, se llevaron a cabo simultáneamente doce talleres de diferentes disciplinas dentro del ámbito del teatro.

Esta demanda de enseñanza dentro de las muestras se debía sobre todo al interés por especializarse y de profesionalizarse de los grupos del interior que se veían en inferioridad de condiciones respecto a los grupos que trabajaban en Lima.

La muestra número once se desarrolló en Cusco, en 1985, y en ella se produjeron los primeros atisbos de lo que posteriormente se ha consolidado como las seis regiones teatrales del país: 1. Lima-Ica-Callao, 2. Sur, 3. Norte, 4. Oriente, 5. Sur-Oriente y 6. Centro. También fue la primera vez que las Muestras recibían ayuda económica del Estado. Dice Sara: “en 1985, en el *Qosqo*, recibe por primera vez ayuda económica del estado vía Instituto Nacional de Cultura” [Joffré, 1993: 22].

En la muestra número trece, celebrada en Andahuaylas (área rural de los Andes, lindante con Ayacucho), en 1988, se normalizó y reglamentó la estructura de las muestras. También se llevó a cabo el segundo taller de formación teatral, cuyo tema

central fue el actor y el director en el proceso de creación. El primer taller había tenido como tema la dramaturgia y el tercero, que se llevaría a cabo posteriormente, tuvo como tema el personaje. Estos talleres daban respuesta a la demanda de especialización por parte de las personas que formaban los grupos teatrales que estaban naciendo.

En opinión de la especialista Malgorzata Oleskiewicz, presente en la muestra en Andahuaylas, nos encontramos con una buena representación de lo que ella denomina “nuevo teatro” frente al “teatro comercial”, lo que sería un reflejo del cambio social que se estaba produciendo en el país. “What distinguishes the New Theatre from commercial theatre is its commitment to social change” [Oleskiewicz, 1989: 10-17].

También ve en este teatro la inclusión de tradiciones nacionales (pre-colombinas y africanas) que se habían ido dejando de lado y que en ese momento empiezan a incluirse en las representaciones, dándoles vigencia y actualidad, junto con los elementos propios de sus representaciones tales como la música, la danza, las máscaras, los disfraces, los mitos y leyendas, así como la propia historia del país.

La presencia de los militares durante esta muestra fue constante. Se trataba de verificar que no hubiera ninguna actividad subversiva. Asistieron al encuentro unas 200 personas, durante una semana de duro trabajo que comenzaba a las seis de la mañana y terminaba a la media noche, debido a que tras todo el día de talleres y ensayos, comenzaban las representaciones, a partir de las ocho de la tarde.

La muestra número catorce se desarrolló en Cajamarca, en 1990. Y la muestra número quince se llevó a cabo de nuevo en Cuzco, en 1992. Su lema fue *Pachacutec*, voz quechua que significa cambio, crisis y renovación.

Como ya indicaba al empezar a describir la labor de estas muestras teatrales, el fin que perseguían no se logró, pero sí fueron fiel reflejo y apoyo al nuevo teatro que emergía con fuerza. La misma Sara Joffré reconoce este punto en uno de sus libros:

Autogestionaria, lo que gana en pompa lo pierde en realidad. Entramos a los noventa sin haber conseguido que los autores peruanos tengan un lugar dentro de los grupos. Curiosamente la situación no ha variado en 20 años, para los autores que aún caminan con sus obras hasta que o se crean su propio grupo y dan sus propias obras, o reciben el homenaje de ser siempre puestos en escena por pequeñas asociaciones, escuelas, clubes

que no dominan el ejercicio teatral y por ende no les permiten recibir la crítica y el aporte que significa el que un equipo de profesionales interprete un texto [Joffré, 1993: 22].

Como ella indicaba en su “autobiografía”, en los noventa comenzó a escribir crítica teatral para el periódico peruano *El Comercio*. Y en su afán de no dejar su actividad teatral, en el año 2000, y con un buen grupo de colaboradores, ponen en marcha la revista *Muestra*, que se publicaba en internet⁴⁵ y también en formato papel. En esta ocasión sí se consigue que el autor teatral individual sea conocido y se publiquen sus obras.

En el año 2010 fue invitada a ser jurado en la 51 edición del Premio Casa de las Américas en La Habana junto con Teki Andino (Ecuador, 1962) y Raúl Martín (Cuba, 1966) para elegir una obra ganadora entre 138 que entraron en concurso. Al ser preguntada por el teatro en Perú, dijo “ahora hay una efervescencia en la dramaturgia”⁴⁶. También dijo haber conocido muchos prejuicios con este premio por ser concedido por un país declaradamente comunista y que podría hacer pensar que si obtienes el premio es por estar vinculado al régimen. Respecto a su labor como jurado, decía:

Al principio encontré obras que no eran muy buenas, pero luego fui hallando obras realmente hermosas, que nos van a dar mucha dificultad a la hora de escoger. En el continente hay varios premios que estimulan y que tienen resonancia, pero Casa tiene el mérito histórico de haber construido la carrera de importantes autores latinoamericanos. Cuando recibí la propuesta para venir como jurado, me llené de orgullo y satisfacción. Siempre digo: es como se sentiría Pepe Grillo al recibir la estrella del Hada, tras haber llevado por buen camino a Pinocho”⁴⁷ [González, 2010].

⁴⁵ <http://www.teatroperuano.com/presentacion.htm> (Consultada hasta 2004).

⁴⁶ Anónimo (2010): “Sara Joffré: el Perú vive una efervescencia en las artes escénicas”, *Andina*, <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-sara-joffre-peru-vive-una-efervescencia-las-artes-escenicas-291160.aspx>. (Consultado diciembre 2014).

⁴⁷ Ganó ese año el Premio Casa de las Américas la salvadoreña Jorgelina Cerritos que toca el tema del “indocumentado” y la emigración de los países tercermundistas. Al pedirle a Sara alguna opinión sobre la obra ganadora, manifestó que le había parecido muy buena pero que todavía no le habían hecho llegar ninguna copia. (Muy propio de su personalidad, y de su practicidad).

El reconocimiento a su labor ha venido por parte de la profesión, de colaboradores, alumnos y amigos, no por parte de las autoridades ni de la Administración con cuya colaboración Sara no contó nunca a lo largo de su vida. César de María, alumno, colaborador y amigo, con motivo de la publicación del libro de teatro para la escuela *El que hace salir el sol* en 2010, escribe en su prólogo:

Sara Joffré escribe teatro para niños para llevarles a un mundo diferente, para corregir las injusticias de la sociedad, para que los cuentos de siempre no mantengan este mundo como siempre fue, pero sobre todo, escribe para divertirlos. Partiendo usualmente de mitos y cuentos populares, Sara apela a la conciencia de los niños espectadores confiando en que ellos aún son justos, libres, inteligentes y participativos. El teatro de Sara es para reírse, para mirar, pero también para pensar y participar. Leerlo, además, es fácil, y ponerlo en escena es gratificante. La magia del teatro está allí y cualquiera puede disfrutarla con este libro, imaginando la puesta en escena o simplemente contándoles sus historias a nuestros hijos antes de dormir. Aunque los cuentos de Sara Joffré no son cuentos para dormir, sino para hacerte despertar.

Sara Joffré es una de las creadoras y precursoras más notables del actual teatro para niños del Perú. Fundadora del grupo Homero, teatro de grillos –conocido como Los grillos– ha dirigido y escrito teatro de alta calidad durante casi cuarenta años, orientando la mayor parte de su producción al público infantil. Prolífica trabajadora de la escena nacional, Joffré ha creado y encabezado proyectos históricos de nuestro teatro mientras escribía muchas de las piezas más notables y divertidas de nuestra dramaturgia.

En relación con la falta de colaboración por parte de las administraciones (ya que nunca tuvo ayudas estatales que facilitaran su labor), contaba una anécdota que ejemplifica bien la situación⁴⁸ en una conferencia sobre teatro en Lima. Explicaba que, dejó un ejemplar de la colección *Teatro peruano* en la Biblioteca Nacional por si llegara a agotarse la edición y tuviera la necesidad de consultar algo en alguna ocasión (ella tendía a facilitar los libros a quien los necesitaba y llegaba a quedarse sin ningún ejemplar de sus cosas). Se produjo la situación y cuando intentó consultarlos en la Biblioteca acabó bajando a buscarlos a los sótanos, en donde los encontró sin catalogar y en un estado desastroso debido a la humedad, que imposibilitaba la consulta. Es una

⁴⁸ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=vBttzGwTcy0> (Consultada diciembre 2014).

anécdota más, del gran anecdotario que fue su vida, que ella contaba con mucho humor a la vez que dejaba constancia de la situación porque ella siempre fue de la opinión de que hay que poner de manifiesto las situaciones que no funcionan para intentar cambiarlas. Como dijo en una de sus últimas entrevistas, “yo creo que me reafirmo en lo que sentí que era necesario cuando era joven. Hay que ser porfiados, pretenciosos. Y sobre todo he aprendido que nos guste o no debemos respetarnos, para cimentar lo que hacemos. Respetar no quiere decir, aprobarlo, sino al contrario criticarlo, dejar las amistades a un lado y decir las cosas como son” [Castro Béjar, 2014].

Ella dedicó su vida al teatro y trabajó por la consolidación de un teatro propiamente peruano. Murió a los 79 años, en una casual coherencia con lo que dice en su obra *En el jardín de Mónica*, cuando describe a la protagonista: “es una niña que podría tener hasta ochenta años, que es la máxima edad que puede tenerse”.

La madre

No conocemos el año en que Sara Joffré escribió esta obra de teatro. Lo que sí sabemos, como hemos venido diciendo a lo largo de las páginas que anteceden, es que se estrenó el mes de octubre del año 1994, en la ciudad de Cincinnati, bajo su dirección y la interpretación de la actriz mejicana Susana Alexandre. Fue publicada por primera vez en la *Página de los dramaturgos peruanos*⁴⁹, y posteriormente, en la antología *Obras para la escena*⁵⁰.

El tema de la obra nos da pistas sobre el momento de su autoría, que situaré entre el final de la década del ochenta y principios de la década de los noventa. Tengo en cuenta para ello las conclusiones a las que llega Natalia Torres Vilar en su tesis doctoral⁵¹ sobre la figura de la madre en la dramaturgia peruana de las dos últimas décadas del siglo XX:

⁴⁹ <http://www.oocities.org/teatroperuano/madre.html>. (Consultada septiembre 2015).

⁵⁰ *Obras para la escena*, Lima, UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), 2002, pp. 179-189.

⁵¹ “La participación de la madre en la inscripción del orden simbólico en algunos textos de dramaturgia limeña contemporánea”, tesis para optar al título de doctor en psicología.

Hemos descrito a los personajes maternos de la dramaturgia limeña contemporánea como sobrevivientes que utilizan cualquier recurso a su alcance para sacar adelante a sus hijos, aceptando incluso humillaciones y sacrificando sus propios sueños en esta empresa. Junto a la aparente fortaleza que las caracteriza, generalmente aparecen sentimientos de fragilidad, necesidad y desesperanza. En su mayoría consideran que el futuro no existe para ellas ni para sus hijos. Se trata de mujeres luchadoras y responsables respecto a las necesidades materiales de sus hijos pero desgastadas y deprimidas, sin la capacidad de cubrir sus necesidades emocionales [2012: 97].

El retrato que hace de la figura femenina, madre, tras el análisis de una muestra bastante amplia de obras de teatro escritas en Lima en las dos últimas décadas del siglo XX, coincide con esta madre, protagonista de la obra de Sara Joffré, como veremos.

El primer guiño que nos ofrece la autora en este monólogo a su venerado Bertolt Brecht es el mismo título de la obra. Brecht escribió *Die Mutter* (La madre) en 1930, basada en la novela del mismo nombre de Maxim Gorki, de 1906. Años más tarde, en 1939, escribió *Mutter Courage und ihre Kinder* (Madre Coraje y sus hijos). Sara nos propone, desde el título de esta obra, un viaje por su versión personal de una madre coraje que sitúa, en un segundo guiño al autor alemán, en un lugar que nos rememora al *kabarett* de la Alemania de los años veinte y treinta.

En la copia mecanografiada que me envió la autora, la función comienza *in medias res*: “Y ahora... ¿qué hago?” dice el personaje. La autora no nos había dado previamente ninguna dirección temporal, espacial o del personaje para situarnos. Posteriormente, en la primera edición de la obra, en la *Página de los dramaturgos del Perú*, el texto comienza con una acotación que nos da referencia del personaje y de su localización: *La vieja vedette, en su camerino*. Después sigue con la pregunta: “Y ahora... ¿qué hago?”. Su dilema, es el núcleo temático de la obra. Inmediatamente después de esta intervención del actor/la actriz, la autora comienza a dar alguna directriz en una primera acotación en la que incide en la ambigüedad que ha de tener el actor o actriz que interprete el texto. También que se desarrollará en género femenino pero que igualmente podría hacerse en género masculino.

A partir de aquí las indicaciones sobre música, luces y movimiento escénico son constantes. Nos sitúa la autora al personaje, un actor o actriz (ha de ser una figura

ambigua sexualmente) en un teatro, en el proceso de arreglarse antes de que comience la representación. El actor/actriz está en su camerino, frente al espejo, maquillándose. De repente, se indigna, tira algo al espejo y dice, dirigiéndose corriendo hacia el escenario: “¿Quién habrá sido el hijo de puta que lo ha traído a ver el show? ¡El gran show de Casandra, la Arrebatadora!”.

Mira a la platea (*Saca unos impertinentes imitación oro, con los cuales hurga desesperadamente entre el público.*) buscando a su hijo “... que hoy ha venido a verme”. En un momento determinado se dirige al técnico de la iluminación que la está cegando con un cañón que la sigue y le grita “¡Oye idiota, apaga esa maldita luz que no puedo ver nada, ¿entiendes? ¡Hoy me toca mirar a mí hacia la platea!”.

Lo primero que nos encontramos es un problema a resolver en cuanto al espacio escénico ya que la autora nos sitúa al personaje en su camerino, después lo dirige corriendo al escenario (supuestamente en un teatro lleno de público) desde donde, primero saluda al público: “¡Señoras y señores, aquí está vuestra estrella favorita, con muchísimas ganas de hacerlos divertir hasta rabiar...!” y, después, busca visualmente a su hijo. Todo esto a la vez que nos deja claro que la representación todavía no ha empezado. ¿Cómo resolver esta puesta en escena?, como diría la autora en una acotación en este mismo texto, “En fin, tarea de director”. Pese a este pequeño inconveniente espacial en el principio de la obra, el resto de la función se desarrolla en el camerino de la actriz. Es decir, es un espacio único. La autora resuelve la introducción del espacio diegético en el espacio dramático jugando con el oscuro, la luz cenital y la música.

Estructuralmente consta de un acto y la forma en que está escrita es la de monólogo, aunque, en el escenario, mantiene una especie de “conversación” con los efectos teatrales (en este caso luces y sonido): al informar de que hoy su hijo ha venido a verla, recibe por parte del “teatro” sonidos de cornetas desagradables “como las que ponen para significar golpes entre los payasos” y luces de colores que “la ametrallan”. Parece que el “teatro” le recrimine la afirmación o ponga en duda lo que dice. Ella responde: “¡Qué pasa imbéciles! ¿No han conocido nunca al hijo de un travesti? ¡Qué pobres ridículos enfermos de prejuicios que son!”....

No sólo no le acobarda la reacción que ha provocado su afirmación (ruido y luces molestas por parte del “teatro”), sino que se reafirma en los muchos años de vida y

de experiencia que anteceden a ese momento. Como si cualquier cosa que pudiera sucederle ya no pudiera sorprenderla y menos acobardarla. Entonces, deja a un lado momentáneamente el tema trascendente que la preocupa, y focaliza toda su atención en que tiene las medias rotas. Se lamenta de que podría haber salido a escena con las medias en malas condiciones ya que parte del show implica mover y enseñar las piernas. Esto le da pie a hacer memoria de todos los años que lleva en la profesión y el deterioro físico y de reconocimiento que ha ido sufriendo con los años “...cuando era la gran estrella del show”. Aunque ella no acepta de ninguna manera este deterioro. Está convencida de que el tiempo no ha pasado por ella y lo intenta probar a base de hacer ejercicios por la escena, que acompaña contando en alemán “eins, zwei, drei, vier...” (¿otro guiño al autor alemán?). La realidad es que encuentra las fuerzas para estar allí, nos dice, en la botella de la que llena de vez en cuando una copa intentando no ser vista por el Administrador.

La figura del Administrador, siguiendo los grados de representación de los personajes de Barrientos, [2003: 163] personaje latente y aludido por la protagonista, es un elemento básico del discurrir de la historia. Se encuentra en la escena pero en un espacio contiguo y no le vemos. Nos cuenta el actor/ actriz que fue él/ella quien lo introdujo en el teatro cuando era un aprendiz de actor pero que se quedó en administrador “para el teatro no sirvió nunca, para el teatro hay que tener corazón, garra, aguante, nada de mezquinos, nada de idiotas, esos para administradores”. Ahora tiene que despedirla y urde una estrategia para hacerlo. Piensa que si hace ir al hijo al teatro, ella no saldrá a escena y tendrá la razón para el despido. “...cuando se entere que el hijo ha venido a verla, esta vieja de mierda no va a salir y voy a tener el motivo para mandarla a la calle”,

... porque (Se acerca al público como para contar un secreto.) además de decir unas cuantas porquerías ¿saben dónde está la gracia de mi show? (Ríe fuerte.) Pues que, como a los señores y las señoras decentes cuando van a divertirse les gustan las cosas raras... (Piensa y duda.) y como uno ya no tiene mucho que ofrecer, me anuncian como travesti, pero yo no soy travesti... Claro que no, yo se los puedo enseñar ahorita mismo, pero no, hasta ahí no llego, ya les dije que con las vulgaridades... Bueno cuando no me las exigen como condición para comer, claro está... así pues que los travesti ahora cobran más que

nosotras, porque claro, un travesti jala⁵² más que una vieja... Bueno, ustedes me comprenden...

Aparte de contarnos que tiene que hacer espectáculos con los que no está muy contenta para sobrevivir, también nos informa de que se vio obligada a dejar a su hijo con su padre “¿Para qué iba a discutir con él?”. También nos deja claro que lo hubiera tenido muy difícil para mantenerlo ella sola. Él no la conoce, sí sabe que su madre es actriz, pero el Administrador se encarga de informarle de que su madre va a actuar y la curiosidad le hace ir al teatro. Al mismo tiempo que se ocupa de que a ella le llegue la información.

Durante el tiempo que transcurre en escena, la actriz rememora su carrera en la que “...nunca falta algún muchacho desprevenido que logra encontrar el camino hacia este sitio, fíjense que está casi en el patio del fondo donde guardan las escobas...”. La autora nos hace viajar “a tiempos mejores” del personaje a través de un recuerdo. La descripción para llevar a escena sus recuerdos es muy detallada:

Un cenital la alumbra sólo a ella. Es un recuerdo. Entra una dulce música...casi nunca tienen más de veinte años... ella hace como si hubiera recibido a alguien a quien cree sentir en la penumbra fuera del círculo de luz desde el cual ella estira la mano y le habla muy afectadamente.

Por sus recuerdos pasa el cabaré parisino (que se rememora en escena con música y frases en francés), *Zorba el griego* (con su música y movimiento de los brazos de la actriz como si fuera a bailar), la música que acompañó sus años de juventud, los Beatles, el amor libre, el sida, John Lennon... la muerte (sonido de bala, oscuridad). Para cada uno de estos recuerdos la autora explicita cómo debe desarrollarse la escena, cómo y cuándo tiene que entrar la música y lo que el actor/actriz debe hacer en escena.

Se lamenta del espectáculo que tiene que representar cada día “hacer y decir tantas groserías... pero se ríen, siguen el diálogo como si estuviera diciéndoles la doña Inés del *Don Juan*, que yo la hacía divina...”. Representa entonces el monólogo de doña Inés:

⁵² En Perú se utiliza el término *jalar* para indicar el hecho de atraer personas a alguna actividad.

Se oyen campanas, música de funeral y salmodias... ¿Y qué he de hacer, ¡ay de mí!, sino caer en vuestros brazos, si el corazón en pedazos, me vais robando de aquí?... Tu presencia me enajena, tus palabras me alucinan, y tus ojos me fascinan y tu aliento me envenena. ¡Don Juan! ¡Don Juan! Yo lo imploro de tu hidalga compasión; o arráncame el corazón, o ámame porque te adoro.

Sale de su ensimismamiento interpretativo cuando se ilumina, repentinamente, toda la escena. Vuelve a la realidad cuando alguien llama a la puerta del camerino, “primero normal, luego con insistencia”, se pone nerviosa, se arregla, toma un trago, las luces del camerino se encienden y se apagan. Ella se debate entre la duda y la valentía y termina la función como comenzó, preguntándole al público “¿la función... debe continuar?”.

El desarrollo temporal es lineal, exceptuando el breve pasaje en el que la actriz recuerda sus años de juventud y nos sitúa en el pasado cuando era “la estrella del show”. Comienza en el camerino, maquillándose y preparándose para comenzar su espectáculo y termina cuando la llaman a la puerta del camerino para salir a escena. Notamos que la autora además de escribir, dirige teatro porque tiene en cuenta que el desarrollo temporal ocupe el tiempo habitual de una representación.

Respecto a cómo está estructurada, más que una estructura brechtiana, porque la disposición y el discurrir de las escenas no se asemejan a las propuestas por el Brecht más canónico, lo que sí podemos apreciar es la búsqueda de una relación dialéctica entre la autora, la obra y el receptor. Aunque esto mismo podemos observar que sucede en las obras de la última etapa de Brecht. Como puntualiza María Verónica López de Quesada,

... en sus composiciones más famosas, sobre todo en las que produjo en el exilio, (*Madre coraje, Galileo Galilei, El círculo de tiza caucasiano, El señor Puntilla y su criado Matti*, etc.) Brecht se expresa con demasiada fuerza poética y humana como para impedir que el espectador se olvide de sus sentimientos. Es en estas obras, y en casi todas las que conforman su última etapa en las que llega a conjugar una maravillosa unión de entretenimiento, doctrina y emoción, encumbrando la estética marxista más allá de su fondo ideológico [2006].

La protagonista de *La madre*, de Sara Joffré, pone sobre el tapete temas sociales de vital importancia. Por un lado, que como mujer trabajadora, sola no le es posible ni plantearse el luchar por la custodia de su hijo, si el padre se opone a ello. Por otro lado, que las dificultades económicas con las que convive le habrían hecho imposible criar y encargarse de un niño ella sola.

En otro orden de cosas, pone de manifiesto la tendencia del espectador de la época a asistir a espectáculos de divertimento, dudosamente edificantes, en lugar de buscar un tipo de teatro digamos “más culto”. Y, por otro lado, nos expone con meridiana claridad la maldad y el retorcimiento del Administrador que, por no afrontar directamente su labor de despedirla, recurre a lo único que sabe puede hacerle daño para que sea ella misma la que tome la decisión de incumplir su contrato y así, tener una razón para despedirla.

El final no es un final cerrado. Apreciamos en esto un rasgo del teatro de Brecht. Como propone en su obra *El alma buena de Se-Chuan*: “estimado público, busca tú un buen final. Tiene que existir alguno, tiene que existir, ¡tiene que existir!” [1964: 76]. Del mismo modo Joffré nos traslada a los espectadores el trabajo de tomar conciencia de la situación y, en base a la información que nos ha ido proporcionando a lo largo de la función, tomar decisiones respecto a qué sería lo más adecuado en esta situación. “¿La función... debe continuar?”.

3. VÍCTOR ZAVALA

En la contraportada de la primera edición de su obra *Teatro campesino* [1969] se dice que Víctor Zavala nació en la “comunidad indígena” de Huamantanga (voz quechua que significa lugar donde moran los halcones). Con motivo de la celebración de los 40 años de la publicación⁵³ de su libro *Teatro campesino*, él hizo públicas una serie de reflexiones que comenzaban así:

El haber nacido y vivido enraizadamente hasta los catorce años en la “comunidad indígena” de Huamantanga, provincia de Canta, departamento de Lima, Perú, me dio la primera visión del mundo y el aprendizaje de mi primera práctica social con una base propiamente campesina.

Huamantanga es un pequeño pueblo campesino, en una meseta andina a 3.384 metros de altitud, en la que viven unas trescientas familias. Estos pequeños núcleos campesinos ejemplifican bien el mestizaje cultural que se da en Perú y se constata cómo, entre otras cosas, se entremezclan celebraciones de la tradición inca con las de la religión católica. Antes de la Conquista, estos pueblos eran agricultores y politeístas, sus fiestas se vinculaban a la siembra y la cosecha; la tierra y el sol eran dos grandes referentes de adoración ya que la supervivencia dependía directamente de estos elementos [Ramírez, 2000]. La conquista y colonización de estos pueblos fue un largo proceso de enfrentamientos, muerte y dominación del indio, entre los que, pese a la persecución que eso implicaba, se continuaba manteniendo la adoración a los dioses locales. Con la Conquista, la organización económica y social de los núcleos campesinos cambió para dar paso a un sistema feudal, de latifundismo y servidumbre. Zavala prefiere definir su lugar de nacimiento como comunidad indígena, lo que ya nos va dejando ver cuál es su posicionamiento vital ante esta cuestión.

⁵³ Realizaron tres videos conmemorativos de los actos que se celebraron:

<http://www.youtube.com/watch?v=YD5odIgbLM8> (1 de 3)

<http://www.youtube.com/watch?v=MU0dIbl0e-4> (2 de 3)

<http://www.youtube.com/watch?v=EhSqAkka45o> (3 de 3) (Consultadas marzo 2015).

Estudió en la Escuela Normal⁵⁴ La Cantuta y posteriormente en el Instituto Nacional de Arte Dramático.

En 1965, siendo ya profesor en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho, estrenó su primera obra *La gallina* y escribió las otras seis obras de las que consta su *Teatro campesino*: *El gallo*, *La gallina*, *El collar*, *El cargador*, *El turno*, *El arpista*, *La yunta*, que se publicó en 1969. Fue una década en la que, en diferentes países hispanoamericanos, se iniciaron movilizaciones de la población campesina para intentar mejorar la situación en la que vivían. El mismo año que él estrenaba la primera obra de su *Teatro campesino*, en 1965, se estaban formando diferentes grupos en otros países de Hispanoamérica, por ejemplo, el grupo de Teatro campesino de Méjico, que nació como una guerrilla pacífica en las huelga de agricultores mejicanos en California y que ha tenido un largo recorrido. Su paso como profesor por la Universidad de Huamanga, en Ayacucho, entre 1964 y 1965, coincidió con estos movimientos del campesinado en defensa de sus tierras y sus reivindicaciones. Su libro responde a esa realidad social: la lucha campesina para librarse de un sistema todavía en una situación semifeudal y semicolonial que se fue prolongando a lo largo de los años, fomentado por la explotación bajo una óptica capitalista del campo. Esta situación precedió a la Reforma Agraria que llevó a cabo Velasco Alvarado durante su dictadura.

En la “Introducción” a la primera edición de su *Teatro campesino* [1969: 7-8], Víctor Zavala pone de relieve que el teatro es el único medio literario al que todavía el campesino no ha llegado como protagonista. Cuando aparece, dice Zavala, “no es él mismo sino un fantoche, un “indio”, un “serrano”, un “cholo⁵⁵”, un “animal”, en fin, dentro de una concepción despectiva de su realidad”. Señala que los personajes teatrales se han centrado en la burguesía de las ciudades y que las gentes que trabajan la tierra nunca han tenido lugar en las tablas. “Con la presente primera serie de siete obras se intenta poner el arte teatral al servicio de la clase mayoritaria, a la que pertenecen los campesinos de la sierra peruana...”. La intención del autor al escribir estas obras teatrales es dejar en cada una de ellas una denuncia de las situaciones que se producen

⁵⁴ En Perú se denomina *Escuela Normal* a las instituciones educativas encargadas de la formación de profesores.

⁵⁵ Mestizo de sangre europea e india. Habitualmente este término ha tenido sentido despectivo. En los últimos tiempos se constata un incipiente uso del término con tono reivindicativo o familiar.

derivadas del sistema social al que está sujeto el campesino. Junto con ideas para solucionar los problemas sociopolíticos del país su intención es “...mostrar la urgente y perentoria exigencia de quienes en el campo o en la ciudad, se levantan muy de mañana para trabajar mucho y comer poco”. Opina Rafael Hernández [1986] al respecto que “Zavala retoma del pasado vivencial quechua sus formas tradicionales: relatos, canciones, mitos, danzas, ritos” para devolverlas mediatizadas y transmitir con ellas sus demandas políticas.

En el prólogo a la segunda edición, Zavala decía sobre su libro que “no es un hecho aislado, ni producto de la creación individual. Es, más bien, reflejo del movimiento social del país en el cual las mayorías populares, y muy especialmente las masas campesinas, cumplen papel de fuerza principal del desarrollo histórico de nuestra sociedad” [1983: 7].

Durante el gobierno de Velasco Alvarado, las relaciones con los países del bloque socialista, proporciona libros con análisis y propuestas marxistas que llegaban fácilmente a los jóvenes por sus precios prácticamente simbólicos y por la necesidad de encontrar un nuevo punto de vista para intentar resolver situaciones con las que estaban en desacuerdo. Sólo veían viable un modelo político autoritario, en este caso la dictadura del proletariado, bajo el control de un partido político marxista.

Zavala, al igual que otros muchos jóvenes en ese momento vive un proceso de ideologización que lo llevará con el tiempo a formar parte de la formación Sendero Luminoso. En 1987 fue encarcelado diez meses, acusado de terrorismo, hasta 1988. Volvió a ingresar de nuevo en la cárcel en junio de 1991 hasta el día de hoy, 28 de marzo de 2015 que continúa en prisión.

El 27 de marzo de 2011 fue entrevistado en la prisión Miguel Castro Castro por Danilo Sánchez. Al preguntarle si se sentía culpable de algo, Víctor Zavala respondió:

... de nada. Yo no inventé la pobreza ni la miseria de mi país. Yo las encontré aquí arraigadas desde hace siglos. Lo que no puedo ser es insensible ni indiferente a ella. He escrito y he denunciado la explotación del hombre por el hombre y los abusos, aspirando un mundo mejor para mi pueblo. No soy un desquiciado. Lo son aquellos que piensan que la miseria es normal, que hay que convivir con ella. Que a unos les ha tocado ser pordioseros y víctimas y a otros adinerados y victimarios. Quien piensa distinto a ese

modelo no es ni loco, ni extremista ni un ser delirante o desquiciado. El que se rebela contra la pobreza atroz e infame es más bien un ser moral. Mi teatro y mi arte no podían ser indiferentes a este hecho [2011].

Pone de manifiesto en esta entrevista su precario estado de salud y la necesidad de ser sometido a ciertos tratamientos que le son negados⁵⁶ desde hace años, con el consecuente agravamiento de los problemas. En la misma entrevista, es preguntado por las imputaciones por las que ha sido condenado a prisión, a lo que Zavala responde:

... crímenes que jamás he cometido. Me dieron pena como dirigente máximo. Y cuando a alguien se le coloca en ese nivel, ya no se le juzga sino que sólo ya se le condena. Y simplemente se le hace cargo de todo, achacándole lo mínimo y lo mayúsculo. Por eso yo no he sido juzgado sino simplemente condenado [Sánchez, 2011].

Sus inquietudes literarias se remontan a su más tierna infancia, “libro que encontraba era libro que leía. Lo devoraba todo. Texto que cayera en mis manos lo asimilaba. Mi hermano, que ya estudiaba en Lima, me envió *La madre* de Máximo Gorki que me fascinó tanto que lo leí varias veces, y me dio un rumbo muy claro para lo que yo quería hacer y escribir”. Lo primero que hizo para el teatro fue una adaptación del cuento de César Vallejo *Paco Yunque*⁵⁷. Era una obra de teatro para la escuela.

⁵⁶ El lunes 2 de septiembre de 2013, Víctor Zavala escribe una carta al subcomité para la prevención de la tortura de las Naciones Unidas, con ocasión de su primera misión oficial al Perú, que comienza así: Yo, VÍCTOR ZAVALA CATANO, con 81 años de edad, con Documento Nacional De Identidad N° 08108157; prisionero político del Partido Comunista de Perú, sentenciado a 25 años de prisión por el llamado delito de terrorismo, recluido actualmente en el Penal “Miguel Castro Castro”, pabellón 2 A, Distrito de San Juan de Lurigancho, Lima-Perú, me dirijo a ustedes muy respetuoso y atentamente para denunciar, apelando a lo establecido en el Protocolo Facultativo de la Convención contra la Tortura y otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos y Degradantes, las condiciones carcelarias violatorias de mis derechos fundamentales, que me ha impuesto el Estado peruano como parte de su política represiva contra los prisioneros políticos a quienes nos tilda de “terroristas” y trata como “no personas” aplicándonos el derecho penal del enemigo. Para continuar con el relato pormenorizado de las actuaciones gubernamentales que ha sufrido y que considera violan los derechos elementales. Publicada en *Prisioneros políticos y prisioneros de guerra en el Perú*,

<http://presospoliticospdelperu.blogspot.com.es/2013/09/carta-de-victor-zavala-catano-al-sub.html>.

⁵⁷ Sobre esta obra de Vallejo hace una reflexión muy enriquecedora Carlos Meneses [2012]: En el cuento titulado *Paco Yunque*, está concentrada la visión que el narrador tiene de la sierra peruana. Cómo ese desprecio por el indio se va heredando de generación en generación. El hacendado lo fomenta en sus descendientes y estos lo demuestran, lo convierten en patética realidad contra el representante de esa clase maltratada que es el niño que lleva el nombre del cuento y que va al único colegio de la zona, donde se reúne con esos niños privilegiados. Esos hijos de hacendados son los que le cierran el paso a Paco Yunque. Vallejo no inventa, no destila pesimismo como se le ha querido achacar (y si destilara

Sobre ella, Zavala dice: “es una obra muy simple, pero a la vez muy enternecedora. Es como imaginar todo lo ocurrido en el Perú, que alguien nos lo cuente, vernos involucrados en ello, llorar y que alguien nos consuele” [Sánchez, 2011]. Con ella ganó, en 1960, el Concurso de Teatro Escolar que organizaba el Teatro Universitario de San Marcos, que dirigía el profesor Guillermo Ugarte Chamorro.

El teatro de Víctor Zavala no tiene precedentes en la literatura peruana. En él, Zavala refleja la situación del campesinado como colectivo, no pone sobre el escenario las miserias particulares de ninguno de ellos. Él conocía bien la situación de los campesinos desde la infancia ya que su familia vivía del campo aunque, en su caso, no era una familia en una mala situación económica. No vivió estrecheces: “Yo me rebelo no por haber sufrido privaciones sino por ver sufrir a los demás. Yo soy de extracción campesina, pero de comunidad y de condición media. Mi padre tenía tierra y toros para arar los campos, lo cual otorga una posición. El único resentimiento que guardo es que nos castigaba a sus hijos como un gamonal⁵⁸ a sus peones, hasta un día en que mi madre, que era dulce y pequeña, se le cuadró y él retrocedió” [Sánchez, 2011]. En otro momento de la entrevista que le realizó Sánchez en la prisión Miguel Castro Castro, deja clara la postura que ha adoptado frente a la vida a través de una experiencia vivida en Huamanga que le marcó:

[...] cuando voy a trabajar a Huamanga, a dirigir el teatro de la universidad, salíamos todos los fines de semana a la parte rural y ahí veía cuadros desgarradores de miseria extrema. En una de esas tantas ocasiones encontramos en plena puna una covacha donde vivía un campesino con sus cuatro hijas, enfermas todas de tuberculosis. La madre había muerto escupiendo sangre y todos ellos también estaban afectados y lo hacían, tanto que parecían cadáveres. Sin embargo, porque así es el campesino, nos ofrecieron su comida. Nadie aceptó, por su puesto. Pero, yo sí. ¿Qué era? Agua con unas cebadas flotando, con una pizca de sal, su comida de todo el día. Prácticamente nada. Ni una papa, ni un maíz. Yo cogí el plato que me sirvieron y lo devoré, como un juramento, como una promesa, como una inmolación. Era como morir, ir directo al hospital o al panteón. Fue mi

pesimismo y lo hace con arte, bienvenido sea) pone su don de la escritura al servicio de un pueblo. Paquito representa el triste mundo andino. Vallejo lo rodea de muchachos que lo menosprecian, que obstruyen su discurrir por el colegio y, lo más grave, impiden que pueda alcanzar el mismo nivel cultural que ellos. Unas pocas páginas bastan al gran poeta de Santiago de Chuco, para mostrar todo ese conjunto de adversidades que sufre Paquito, y que es en realidad el sufrimiento que soporta toda una raza.

⁵⁸ Cacique. Señor de vasallos en alguna provincia o pueblo de indios.

elección. Pero estaba con ellos, asumiendo y compartiendo su destino. Lo contrario hubiera sido limitarme a mirarlos y tenerles compasión. Ahí asumí hacerme carne y aliento de su destino, junto a ellos.

Pese a su opinión sobre la influencia de Brecht, “...en la realidad del pueblo peruano no se puede, ni se debe tomar a Brecht tal cual su teoría y su técnica teatral y escénica. El problema se resuelve no con aplicación al pie de la letra, sino como aplicación creadora de lo que sirve y encaja a/y en la realidad social de las grandes mayorías del Perú y de Latinoamérica, tomando lo principal que hizo Bertolt Brecht: aplicar la dialéctica científica al arte teatral” [Zavala, 2009], lo cierto es que en su *Teatro campesino* sí apreciamos esta influencia, como veremos más adelante, en su estudio.

Rasgos como el uso del monólogo; la pantomima en algunas ocasiones; la danza; el canto (provenientes de manifestaciones populares); el uso de carteles; la sobreactuación; también el hecho de que los personajes no pretenden exponer en escena su complejidad psicológica sino más bien pretenden mostrarse como prototipo de un grupo al que representan, son intentos de alejar al espectador del drama privado para intentar llevarlo a tomar conciencia de un problema social que afecta a una parte de la sociedad... Todos estos factores, pese a las afirmaciones de Zavala sobre la cautela que hay que tener al hablar de la influencia que haya podido ejercer Brecht en el teatro peruano, son rasgos que identificamos con el teatro propuesto por el autor alemán.

En cuanto al espacio escénico, son obras de teatro que pueden presentarse en salas de teatro o en cualquier otro espacio por su simplicidad escénica, la falta de decorado, la brevedad y el que haya el mínimo de personajes en escena. Explicaba Zavala, en la entrevista que le realizó en la cárcel Danilo Sánchez [2011], su concepto del espacio escénico y el efecto que produjo en los espectadores en las primeras puestas en escena en diferentes lugares del país:

Borramos la idea de escenario, de local y de tabladillo. Al final lo presentamos en la calle, en el suelo, en el llano; a veces en una hondonada, con los campesinos alrededor, sentados en los cerros, haciendo nosotros varias funciones al día, pero los de la primera función no se querían mover y veían la segunda y la tercera vez, causando

aglomeraciones. Fue época de muchas salidas a provincias. Mi obra “La yunta”, por ejemplo se estrenó en las alturas del centro del Perú. Y nos dimos el lujo de citar mediante boletines de prensa, que publicaron los periódicos, a su estreno en Ahuac, en Huancayo. Como es lógico nadie llegó, salvo Jorge Acuña que la hora en que salíamos a actuar entró gritando: “Aquí estoy, ¡ah!” “Aquí estoy, ¡ah!” “¡Que conste que he venido desde Lima, ¡ah!””. Tuvo que trepar la cordillera de los Andes para asistir al estreno de la obra”.

Otro elemento fundamental de su obra, que considero un gran logro por lo que tiene de innovador y porque refleja su maestría literaria, es el uso que hace del lenguaje. Explica Zavala que, estando en pleno trabajo de redacción de su obra *La gallina*, se sentía un tanto frustrado porque el lenguaje limitado con el que debían expresarse los personajes campesinos resultaba muy monótono (“como una cantaleta”), en castellano y decidió recurrir al quechua. Como él no lo dominaba con la suficiente propiedad, consultó con un alumno de sociología de la universidad que lo manejaba bien y le preguntó: “¿Cómo dirías en quechua “mis hijos se pusieron a llorar al ver que venían los policías”? Entonces él me decía: en quechua, literalmente diríamos así: *fuerte con sus ojos ellos mismos empezaron a llorar*. Hermosísimo. Y así está en la obra, trasladado más que traducido del quechua”. Este “traslado” de la estructura del quechua al castellano es de una verdadera maestría y disfrutamos tanto al leerlo como cuando escuchamos los parlamentos. Este “invento lingüístico” lo que logra es capturar la esencia de la lengua y, aunque resulta chocante la primera vez que te enfrentas a un texto de estas características, lo cierto es que es muy fácil adentrarse, sin perderse, por sus recovecos literarios y disfrutar de su musicalidad. Además de ser muy hermoso, transmite perfectamente el mensaje de una manera sencilla, no simplista, porque capta la carga emocional de cada una de las situaciones y de cada uno de los personajes. No ocurre así en otras obras teatrales en las que se usan las dos lenguas, el quechua y el castellano conjuntamente. Como en la obra de Gervasio Juan Vilca⁵⁹, *Hatun Yachaywasi*⁶⁰, por ejemplo, en la que el autor utiliza frases en lengua quechua que, acto seguido, traduce al castellano:

⁵⁹ Autor nacido en Karpasınca, poblado del Ayllu Chroma, Lampa-Puno, 1965. Miembro del grupo teatral Yatiri, fundado en 1988.

⁶⁰ Publicada en *Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana*, antología de Luis A. Ramos García y

ROMÁN: Muy bien wawitay [hijito], felicitaciones. (Salta y corre de alegría.) Compadre Fausto, mi Chawpi ha ingresado a la Universidad, (Desafiando.) Emilio, ¡carajo! Uyary, churiymin hatun yachaywasiman waykun [Escucha, mi hijo ha ingresado a la universidad], Aurelia, el Chawpi ha ingresado a la univer... [2001: 48].

En mi opinión, su espíritu innovador tanto por el nuevo uso del lenguaje como por haber sido pionero en la creación de este tipo de teatro, sin precedentes en la literatura peruana, consiguen que su obra haya sido y siga siendo conocida y valorada y que haya trascendido los límites de país y de cultura. En la octava Muestra de Teatro Peruano, celebrada en Cerro de Pasco, en 1981, de treinta grupos que acudieron, dieciocho eran grupos de teatro campesino. Llamó la atención de un “comentarista del exterior”, dice Víctor Zavala cuando se refiere a este evento [Sánchez, 2011], que dijo “¿tanto poncho y tanto chullo⁶¹ en el teatro peruano?”.

El *Teatro campesino* de Víctor Zavala es una de las obras que siempre he encontrado al buscar información sobre el teatro peruano. Daba igual el lugar desde donde hiciera la búsqueda o el tipo de búsqueda bibliográfica que hiciera. Contrasta esto con el intento actual de acallar su obra y, consecuentemente su figura, por parte de algunas instituciones culturales peruanas.

Según Mauricio Quiroz Torres [2010], sociólogo y periodista peruano, en la exposición “Panorama del teatro del siglo XX”, que se celebró en la Casa de la Literatura Peruana⁶², se obvió la figura de Víctor Zavala. Llama más la atención este posible “descuido” si se tiene en cuenta que 2009 fue el año en el que se celebraron los 40 años de la publicación de *Teatro campesino* y que sí tuvieron en cuenta instituciones como el Teatro de la Asociación de Artistas y Aficionados (AAA), por ejemplo, que el

Ruth Escudero, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2001.

⁶¹ Chullo es el nombre del típico sombrero del altiplano peruano, de lana de colores vivos, que cubre las orejas.

⁶² Inaugurada el 20 de octubre de 2009, nació con la vocación de ser “la representación de un panorama completo y exhaustivo de toda nuestra tradición literaria”. Quiroz aporta una nota con el link de la Casa de la Literatura que incluye la cita entrecomillada. A día de hoy, 3 de abril de 2015 no me ha sido posible consultar este enlace por no estar activo (http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?page_id=332). Sí he localizado una referencia a dicho acto en el que se repite literalmente la frase entrecomillada, de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP): <http://blog.pucp.edu.pe/item/140312/nota-sobre-la-casa-de-la-literatura-peruana>. (Consultada 3 de abril 2015).

28 de octubre de 2009 celebraron su conmemoración o La Universidad de San Marcos que, el 16 de noviembre de 2009, realizaron la mesa redonda “Los 40 años de Teatro Campesino en el Perú” [Sánchez, 2011].

No creo posible que se logre acallar la figura de este gran escritor porque su obra ha tomado su propio rumbo desde que fue publicada y es conocida y valorada internacionalmente.

Gracias a la colaboración de su hija, María Elvira Zavala, a la que agradezco aquí su calidez y amabilidad, pude hacerle llegar a Víctor Zavala una serie de preguntas sobre su teatro y sobre su opinión sobre la evolución del teatro contemporáneo peruano, que reproduzco:

P.M. ¿Consideraría el teatro campesino dentro de lo que se conoce como “teatro de creación colectiva” o sus procedimientos, motivación y planteamientos son diferentes? ¿Fue un movimiento que nació de la necesidad de la gente de expresarse o que les llegó a través de otros estamentos (académicos, extranjeros...)? ¿Era un teatro en el que la gente del campo tomaba parte en la escena o lo hacían profesionales?

V.Z. Teatro Campesino fue y sigue siendo “Teatro de Autor”. Respecto a que si en el Teatro Campesino actuaban los campesinos, no necesariamente. Los interesados en leer y actuar fueron los estudiantes universitarios devenidos como tales de movimiento y vida de campesinos. También en educación secundaria sucede igual. Corresponde al fenómeno de migración que durante décadas del siglo XX, donde la gente del campo se instaló en Lima, la capital del Perú; se asentaron e influyeron en todos los niveles de la sociedad. Los hijos de estos migrantes, muchos de ellos campesinos que dejaron la sierra, seguían transmitiendo su cultura, su sabiduría y costumbres, generando un sentimiento de arraigo y respeto a la cultura popular. Los actores de Teatro Campesino, no eran actores profesionales, con una preparación académica (salvo un par de colaboradores que participaron esporádicamente en algunas obras); sino básicamente estudiantes, obreros, familiares, profesores, amas de casa y personas que se acercaban al grupo interesados en el trabajo que hacíamos.

P.M. ¿Por qué cree que durante varias décadas se desarrolló de una manera espectacular el teatro de creación colectiva y el teatro de autor quedó relegado?

V.Z. El que en Perú surgiesen grupos de creación colectiva fue por influencias de grupos de Europa. En Perú no se dejó, por aquello, de seguir (y hasta ahora) poniéndose obras de autor. Pero hay otra cuestión importante. No se trata sólo de publicación del libro Teatro Campesino sino que en 1970 se fundó, por iniciativa mía y el entusiasmo de algunos jóvenes de educación universitaria y también de algunos jóvenes trabajadores independientes, el grupo Teatro Campesino. Se propuso poner en escena las 7 obras del libro y llevarlas a presentar en los barrios pobres de Lima, así como en la sierra y la costa del Perú. Luego, empezamos a viajar, a petición de diferentes organizaciones de ciudades y pueblos de la sierra donde presentamos las obras La gallina y El gallo. Cuando viajamos a Cerro de Pasco fuimos a muchas comunidades campesinas aledañas y, también, subimos a la estación Icar, Ayaracra, tuvimos que ascender a una altura de 5000 metros sobre el nivel del mar. Entonces durante 6 años estuvimos viajando y estrenando todas las obras ante los que nunca habían visto teatro, los campesinos de la sierra y cañeros de la costa norte. El cargador se estrenó en la ciudad de Huamanga (Ayacucho). Los auténticos cargadores de la misma ciudad, en gran número estuvieron presentes con su lazo o sogá a la espalda. La yunta se estrenó en una comunidad campesina Ahuac, a 10 Km. de la ciudad de Huancayo. En fin, fue una campaña teatral que superó a los grupos de Teatro de Lima.

En esa ola de movimiento teatral en Lima y provincias, Teatro Campesino grupo se quedó sin muchos actores por trabajo y otras razones. Por lo que se fundó un nuevo grupo, con nombre Escena Contemporánea, que puso en escena la obra Fiebre de oro del mismo autor y director, obra que asistió a la Muestra de Teatro en Cerro de Pasco, la ciudad más alta del Perú, a 4000 metros sobre el nivel del mar.

P.M. ¿Cree que Perú ha evolucionado de forma que las reivindicaciones de Teatro campesino han quedado obsoletas o cree que sería necesario seguir potenciando la voz de la gente del campo? O, quizá, ¿habría que trasladar las reivindicaciones del campo a las gentes de los últimos peldaños sociales en la ciudad, con otro tipo de trabajos pero en similares condiciones?

V.Z. La sociedad peruana ha evolucionado a sociedad capitalista. Sin embargo, culturalmente, existe un remanente teatral que sigue tomándose en cuenta. Es que Perú tiene una amplia base campesina. Por ejemplo, buen número de campesinos de la Sierra han llegado a las ciudades de la costa. Claro, esto lleva al surgimiento de una literatura y

cultura, en general distinta y necesaria. Se cumple, pues, la afirmación de que las masas populares hacen la historia.

P.M. Me gustaría conocer sus sensaciones sobre el Perú actual y si cree que todos los sacrificios realizados por su generación han sido fructuosos socialmente.

V.Z. Dada la base campesina de la sociedad peruana no descarta a todo lo que es tal base. Esto nos lleva a una cuestión de generaciones diferentes y, por lo tanto, los grandes cambios surgen en medio del movimiento mundial en el aspecto económico, político y bélico.

Es muy importante para el teatro peruano y para mi persona en cuanto hombre de teatro profesional, actor y director de teatro. Y, por supuesto, escritor, autor de obras de teatro y narración. Muchas gracias y muchos éxitos en su estudio y libro.

La gallina

Cuenta Zavala (2009b) que la inspiración para escribir esta obra de teatro le llegó leyendo una “breve nota en el diario *El Comercio* sobre un campesino que había sido apresado por “robar” una gallina. Claro, daba a entender que el animalito era del hacendado”. Dice que inmediatamente vio el argumento de la obra teatral, que comenzó a escribir en abril del año 1965. Se publicará posteriormente, en el libro *Teatro campesino* [1969].

Comienza la obra especificando los personajes: Cabo, Campesino y Anciano Campesino. No hay nombres propios para los protagonistas de la obra. Se les nomina por la función que realizan socialmente. También sitúa el autor la obra espacialmente: “la acción se realiza en la oficina del puesto de la policía en alguna hacienda de la sierra del Perú”. En la edición de 1969, incluye una fotografía en blanco y negro, del tamaño de la página, de un campesino con rasgos muy marcados que le envejecen de una manera radical e impresionante. El uso de esta fotografía es de un impacto incuestionable. La manera más rápida y eficaz de trasladarnos a la dureza de la vida y el

trabajo en el campo de estos campesinos. Sigue la máxima de “una imagen vale más que mil palabras”. También en el teatro propuesto por Brecht es habitual el uso de carteles e imágenes que nos sitúan en el lugar de la acción o nos dan datos relevantes para entender el significado de la obra. La historia que nos cuenta el autor es la de un campesino de una hacienda de la sierra peruana que es acusado de robar una gallina del hacendado. Utiliza Zavala, un parlamento del Campesino, para detallar la condición social y la situación del trabajador del campo. Dice el Campesino:

...yanacón soy comunero era.
Tierrita tengo en hacienda
agua no,
mi chacra muere sin agua
dos años debo a la hacienda...
Por agüita fui a casa del patrón,
yanacón soy comunero era.
Gallina muerta agarré
por mis hijos,
por mi mujer y mis hijos,
no por ladrón, por ladrón no,
dos años debo a la hacienda (pp. 33-34).

La distribución del campo, antes de la colonización, era en comunas. Extensiones de tierra que explotaban en comunidad una serie de familias campesinas. Con la llegada del nuevo orden, al campesino se le da el arrendamiento de pequeñas *chacras* (granjas) en las que viven y trabajan para la hacienda. El *yanacón* es el arrendatario de estas chacras, por las que tienen que pagar al hacendado. Zavala utiliza en sus obras muchos términos de la lengua quechua⁶³. En este párrafo ya apreciamos la estructura lingüística característica de la lengua quechua para lo que, como explicaba Zavala y expuse anteriormente, contó con la colaboración de un alumno de la universidad que dominaba perfectamente el quechua, con sugerencias y correcciones.

⁶³ Incluye, incluso, un pequeño vocabulario al final del libro, p. 187.

El relato, lingüísticamente, está constituido por estas estructuras, tomadas del quechua, que usan los Campesinos, por un lado y, por otro, por el castellano, propio del habla peruana, que habla el Cabo y el resto de los policías.

En cuanto a la historia, lo que nos cuenta es que el hijo del hacendado, al que denomina “Raulito”, mata a una gallina al pasar por la hacienda con su coche a mucha velocidad. Los perros comienzan a despezar y comerse la gallina muerta, cuando el Campesino, coge algunos trozos para llevarlos a casa y poder dar de comer a su familia. “Raulito” culpa al campesino de robo para evitarse problemas con su padre por haber matado a una buena gallina ponedora. La descripción que nos ofrece Zavala de la familia del campesino cuando la policía irrumpe en la casa, tirándoles la comida al suelo, es descorazonadora:

Mis hijos miraron sus cucharas sin nada. Fuerte con sus ojos ellos mismos empezaron a llorar. Su cara en mi poncho la Rumicha escondió. En el suelo mi mujer, gritando, revolcaba con dolor de barriga. Antojo había agarrado. Embarazada está, pues (p. 30).

Arrestan al campesino que deja enferma, en el suelo, a su mujer, la Juana. Rumicha, la hija, temblando, sale corriendo por la chacra seca y sus *guaguas* (voz quechua que significa niño), van hacia un cerro para decir adiós al padre arrestado que les dice “ya vuelvo, hijos”. El panorama que nos describe el autor es desolador. Es conducido al puesto de la policía, donde el Cabo le interroga mientras lee el informe sobre lo sucedido. En un momento dado le reclaman desde fuera. Es Raúl, el hijo del hacendado que le invita a beber en el *tambo* (voz quechua que significa tienda rural pequeña) de enfrente. Antes de salir el Cabo, saca una piedra grande de un sobre, que denomina como “el arma asesina”. La pone sobre la mesa y sale diciéndole al Campesino que recapacite y admita su culpabilidad y el uso del “arma asesina”.

Aprovechando la ausencia del Cabo, entra en el puesto de policía el Anciano Campesino. Es el tío del Campesino. Le trae nuevas de su casa:

Campesino: ¿Mi mujer?

Anciano: Mal está.

Campesino: ¿Mi hijo?

Anciano: Muerto.

Campesino: ¿Hombre? Grande hubiera crecido, toros malos con lazo hubiera tumbado (pausa).

Anciano: Rumicha

Campesino: ¿Enferma?

Anciano: Abusada

Campesino: ¿Ella? ¿Quién?!

Anciano: Hijo de patrón. Esta mañana cuando fue por agua. En carro, dice, la subió. Llorando mucho, me ha contado, pues...

Campesino: ¡Mataré tío, mataré! (p. 35)

El anciano le pide que se calme, que él ya lleva sufrido mucho como comunero despojado de su tierra, domeñado y explotado por un nuevo propietario de la hacienda. Pero le comunica un canto de esperanza: “Por la cumbre bajan mis hijos, mis nietos vienen; sus brazos de fierro veo, sus ojos ardiendo, su canto fuerte oigo” (p. 35). El Campesino no se calma “con esta piedra correré”. El Anciano le recuerda que a su padre lo mataron por intentar restablecer el orden injusto. El Campesino entonces pregunta, comunicando inquietud e impotencia en la reiteración: “¿Y la comunidad? ¿Y el pueblo? ¿El pueblo? ¿El pueblo? Pausa”. El anciano insiste en que guarde su cólera, porque tiene hijos que están creciendo. Sale.

El Cabo regresa borracho. Burlándose le dice que tiene un testigo de cargo “Raulito Cepeda, (ríe.)”. La obra termina con el Campesino que tiene la piedra en la mano, el cabo asustado que grita: “¡Alto! ¡Vuélvete, regresa! La piedra, el arma, el arma... Cógela y tráela... tráela”. (*Campesino toma la piedra. Va acercándose a la puerta donde se encuentra el cabo*). FIN.

Encontramos en este final, en el que el autor no deja constancia exacta de lo que ha acontecido, o lo que va a acontecer, el rasgo propio del teatro propuesto por Brecht de pasarle la responsabilidad al espectador de tomar una posición frente al hecho expuesto en escena. También apreciamos la influencia brechtiana en el valor de los personajes como prototipos o representantes de otros individuos que juegan el mismo

papel en la sociedad. Pese a que, como decíamos, la maestría en el uso del lenguaje y la comunicación de Zavala, hacen que cada personaje al mismo tiempo sea único y nos conmueva por cómo es y por todo lo que le acontece en la historia.

Obviamente, el fin didáctico que habría de tener el teatro propuesto por Brecht, en el caso del teatro de Zavala, es evidente. Aunque, repetimos, con una carga emocional y una calidad literaria incuestionables.

En cuanto a las referencias a la puesta en escena, Zavala hace una serie de indicaciones generales que han de servir para todas las obras incluidas en su *Teatro campesino*. En la “Introducción” [1969], explica que las obras han sido escritas no sólo para la lectura sino también para su representación. Ésta puede realizarse igualmente en una sala teatral convencional o en cualquier calle, plaza o lugar en el que haya espacio, público y ganas de llevarla a cabo. Para ello, explica Zavala, se han usado un mínimo de personajes, se ha prescindido de los decorados y se ha evitado complicar las acciones. Explica también que el uso de las luces que se utilizarán como recurso de cambio entre diferentes tiempos, ambientes o acontecimientos dramáticos, puede ser suplantado por otro tipo de elementos que puedan cumplir con esta función. El fin, dice Zavala, es conseguir una historia lineal, breve, sencilla y directa. “El ambiente teatral, debe ser creado por los trabajadores del arte escénico. Basta un elemento, basta una lona, basta una linterna, basta un mueble; el teatro se hace”.

4. FELIPE BUENDÍA

Lo primero que apreciamos de Felipe Buendía, al echar un vistazo a su biografía, es que da el perfil del hombre del renacimiento: es polifacético, inquieto personal y culturalmente y dedicó su vida al desarrollo de múltiples expresiones artísticas. Buendía, siguiendo con la tendencia de los autores peruanos, especialmente hasta principios del siglo XX, que no se especializan en un género literario sino que desarrollan su creación literaria a través de diferentes géneros, escribe narrativa, poesía, artículos de prensa y teatro. Además de todo eso, también tuvieron cabida en su ajetreada vida otras expresiones artísticas como la danza, la música, el cine y la pintura. Para completar el cuadro, también tenemos que tener en cuenta los mil trabajos alimenticios que le tocó realizar a lo largo de su vida: fue bibliotecario, actor, bailarín, modelo para pintoras, impartió cursos de formación teatral... “en todo lo que me he metido he sido un innovador, un polemista feroz, audaz. Cuando nadie lo hacía, yo presentaba obras de vanguardia; siempre, siempre he procurado la novedad”, le decía a Elvira de Gálvez en una entrevista para el diario La Prensa [1967].

De familia bien situada socialmente, con orígenes españoles, recibió una educación esmerada en varios colegios de Lima. Pasó por la escuela militar Leoncio Prado, donde conoció a César Moro, al que tomó como referente intelectual. Un César Moro que, en ese momento, ya había frecuentado en París los círculos en los que se movían Paul Éluard y André Bretón, que fueron sus referentes literarios. Ahí nace el interés de Buendía por el Surrealismo.

Como parte de su cuidada educación, recibió también formación musical, aprendió a tocar el piano y dio clases de ballet y danza. Con unos veinte años recién cumplidos, se siente parte de lo que se llamó la *Bohemia Negra* o *Bohemia Maldita* de Lima, que era un grupo surrealista que formaban, entre otros intelectuales, Rodolfo Milla, Antonio Lunel, Luis León Herrera, Lucien Denis, Francisco Bendeزú y Alfredo Castellanos, y que llevaron a cabo manifestaciones impactantes como el asalto a la Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú, ANEA en Lima. En

ese asalto, junto con otros intelectuales del grupo surrealista, pintó con residuos humanos las paredes de la sede de la asociación, declarando, que la Asociación Nacional de Escritores y Artistas era, en cuanto a lo que representaba... poco menos que excremento. Este tipo de actitudes hicieron que los medios intelectuales oficiales le rechazaran lo que le motivó a salir del país. Se embarcó en un viaje a Europa que, primero y a través de una beca, le llevó a España y después, terminada la beca, a Francia⁶⁴.

Esa etapa de su vida la recordaba con alegría pero también con viveza por los duros momentos que le tocaron vivir desde que dejó la frontera española. A partir de ese momento tuvo que sufragarse su anhelado viaje a París y le tocó hacer mil trabajos para conseguirlo. “Pero pasó todo un año antes de que llegara a esa ciudad... Llegué a París, recuerda, en la época más feroz del Existencialismo. Fui uno de los primeros en usar barba y peluca larga. No me bañé por todo un año, dormía bajo los puentes, era *laberintoso* y escandaloso. Todos me conocían en el Barrio Latino” [Gálvez, 1967].

El resto de su vida discurrirá entre viajes y regresos a Lima. Su afición por la pintura le convirtió en uno de los cronistas de la ciudad de Lima, a la que dedica la mayor parte de su obra pictórica.

En cuanto a su obra literaria, destaca su labor como escritor de relatos fantásticos. Su cuento *El baúl*, de 1952, es un destacado ejemplo de su producción. Posteriormente realizará una edición en tres tomos de la *Antología de la literatura fantástica* [1959], que seleccionará y anotará. Más tarde la reeditará a través de dos títulos *Cuentos de laboratorio* [1976]⁶⁵, que tendrá una segunda edición en 1987 y *El claustro encantado* [1984].

En 1960 recibió el Premio Nacional de Teatro a *Las nuevas galas del emperador* que retiraron a los 15 días de su estreno por ser considerada una sátira política. En 1963 volverá a vivir una situación similar al retirarle la policía su obra *La broma*, de la que hablaremos a continuación. En 1969, estrena su obra *Felipillo*, que se reestrenará en 1994 con el título *Cuando el sol se apaga* [1989] y que ha puesto en escena el grupo Yuyachkani en varias ocasiones.

⁶⁴ Algunos datos sobre la biografía del autor tengo que agradecerlos a su hijo Bruno Buendía Salier que ha tenido la amabilidad de proporcionármelos.

⁶⁵ Sobre esta edición se habla en diferentes textos que explican su biografía pero no me ha sido posible encontrar qué editorial llevó a cabo la edición de este libro y no ha podido ser consultado.

Y, por curiosidades de la vida y afortunadamente, un buen día me vi dentro del orden caótico que fue la vida y obra de Felipe Buendía: al enterarse de que estaba llevando a cabo este estudio sobre el teatro peruano contemporáneo, manifestó interés en enviarme algunas de sus obras y organizamos con la Embajada que me pudiera hacer llegar por valija diplomática algunas de sus obras de teatro. Entre ellas se encontraba *La broma*. Es copia del original mecanografiado, de esta obra que nunca ha sido publicada. Lo único que he conseguido saber sobre ella, según algunas biografías del autor⁶⁶, es que la policía la retiró de la escena en el año 1963. La coincidencia de este dato con el periodo elegido para el estudio, el hecho de que tuviera la amabilidad de hacérmela llegar y que a día de hoy todavía permanezca inédita, me hace pensar en el interés del autor por que su obra fuera conocida y estudiada y me animan a incluirla en esta tesis doctoral.

Una anécdota que habla de su carácter disperso y de la buena relación que le unía a Julio Ramón Ribeyro es lo que dijo éste en una ocasión sobre su amigo Buendía y que circula en todos los medios en los que se habla de Ribeyro: “Buendía es un genio... pero no sé de qué”.

*La broma*⁶⁷

Como dije anteriormente la única referencia que hay a esta obra es que fue retirada por la policía en el año 1963, como había sucedido tres años antes con su obra *Las nuevas galas del emperador*. No ha sido publicada hasta ahora. Como veíamos al principio de este capítulo, el año 63 fue el de las primeras elecciones democráticas que vivía Perú. Era un año de agitación social y política. La obra pone de manifiesto algunos detalles sociales del momento que le valieron la retirada de escena de su obra.

Justo debajo del título, a modo de subtítulo, y entre paréntesis, encontramos lo que podemos entender como la primera acotación del autor que dice: “Tragicomedia para tres personajes”. Nos avanza con esta referencia el contenido y el final de la función: una conjunción de frivolidades, por un lado, y de crudeza en la descripción de los personajes y el desenlace de las situaciones, por otro, que justifican, como se verá,

⁶⁶ <http://felipebuendia.blogspot.com.es/>. (Consultada enero 2015).

⁶⁷ Obra no publicada. Editada en el Anexo III.

esta clasificación de tragicomedia. Nos informa también del número de personajes que van a intervenir. La siguiente acotación es espacial. Nos sitúa el autor en un apartamento moderno. Nos presenta al protagonista, llamado Nigel, en bata, bebiendo y escuchando música de Mahler. También nos indica el autor que en el escenario deben existir dos puertas, una de entrada de la calle al apartamento y otra que facilite el acceso al resto de las habitaciones. Más adelante se nos dan más datos sobre el lugar lo que nos proporciona información sobre su posición social: clase media que se puede permitir estar rodeado de cuadros y obras de arte.

El desarrollo de la obra es lineal, nos conduce a un terrible final que será el resultado de la progresión de acontecimientos que suceden en escena. El desarrollo temporal de la obra se ajusta al tiempo que suele durar una representación.

Lo primero que nos encontramos al introducirnos en el texto es que, a través de una serie de elementos, el autor logra conducirnos al ambiente del cine negro: un hombre solo, bebiendo, escuchando música “cult”, en un apartamento “moderno” (nos dice el autor), rodeado de obras de arte, en el que van a coincidir dos personajes más que no se conocen y que aparentemente no tienen nada en común, excepto Nigel, el protagonista.

El autor nos va ofreciendo información de una manera confusa y dispersa que para nada nos pone en antecedentes de lo que sucede o va a suceder. Lo que consigue es crear inquietud en el espectador. Abundando en la intención del autor de crear inquietud en el espectador, el primer elemento lingüístico que nos llama la atención cuando leemos la obra es que un tanto por ciento muy alto de los parlamentos de los personajes (por no decir todos) comienzan con una exclamación o con una interrogación. Esto nos indica que estamos ante una puesta en escena crispada cuanto menos. El protagonista transmite desequilibrio y parece encontrarse en una situación límite, deducimos por algunos de sus comportamientos. Esto contrasta con el ambiente tranquilo, con música de Mahler, que nos describe y en el que se desenvuelven los personajes.

El segundo personaje que aparece en escena se llama Zambi. Diminutivo del término zambo⁶⁸. Veremos, en el transcurrir de la acción, que Buendía, al nominar a los personajes, nos aporta información sobre alguna de sus características. En el caso de

⁶⁸ Dicho de una persona: hijo de negro e india o al contrario.

Zambi, nos describe su aspecto físico. También, según avanza el diálogo entre ambos personajes, Nigel le describe como hombre de gustos vulgares, tanto para la bebida que elige como para la música que quiere escuchar:

... ¿A qué se refiere usted?, ¿a la música? ¡Se mete en mi casa y tiene la desvergüenza de exponer sus criterios de muerto de hambre!... ¿a qué te refieres preciosura? ¿No te gusta Mahler? ¿Sabes quién es? ¡Eres un ignorante! un idealista con cuarto año de instrucción secundaria.

Otro elemento de esta obra, que nos traslada inconscientemente también al cine negro es el uso del *McGuffin*. Término acuñado por Alfred Hitchcock, el *McGuffin* es un elemento de la trama argumental que hace que la obra y los personajes avancen pero que no tiene ninguna importancia en sí mismo. La información que aporta es totalmente irrelevante en el desarrollo de la acción. Lo utiliza para justificar la visita de Zambi a su apartamento. Zambi llega pidiéndole dinero para hacer frente a una deuda y poder continuar haciendo un trabajo, que los personajes conocen pero al espectador no se nos describe (sólo queda claro que tiene que ver con unos “negativos”). Este dato crea en el espectador la expectativa de algo relacionado con investigaciones de algo oculto, sensación de peligro, etc. Finalmente veremos que todo esto no tiene ninguna relevancia en el desarrollo de la acción. Excepto, la necesidad de dinero de Zambi.

A través del diálogo con Zambi, el protagonista, Nigel, se nos muestra como un hombre con una actitud vital límite, que intenta alejarse del mundo, que tiene complejo de persecución y está obsesionado por estar sometido al discurrir del tiempo:

¡He prescindido de las citas con el mundo! ¡Odio las citas!... ¿Para qué tengo que ir a las citas del “Versailles”? ¡El tiempo es un boomerang... lo odio... es lo más odioso que existe, fragmentado como una regla!... ¡Lo odio! Pero sin embargo las citas continúan... que venga usted a las cinco... ¡tran!... no a las tres... ¡tran!... mejor a las cuatro... no, no, a las cuatro y treinta... no, a las cinco y media (*Se arrodilla.*) ¡Sí, sí, iré! (*Se para.*) ¡No, no! ¡Usted no vino!... “¡claro que estuve!”... “¿Estuvo usted?” “¿No?”... “¡Sí estaba!”... “¡no estaba”. “¡Sí estaba!” “¡Sí estooooooooooy!”... Mañana, pasado mañana, después del parto, en la Resurrección de la Carne amén.

También manifiesta un comportamiento obsesivo con el teléfono en cuanto a que es un elemento que le relaciona con el exterior,

... ¿quién dice que no suena? ¡Ese monstruo no conoce el silencio! Mudo puede sonar sin que nadie se lo pida... [...] ¡Pero va a sonar! ¡Te lo aseguro! ¡Tápalo, desconéctalo! (*Se cubre los ojos y los oídos con las manos.*)

En esta lucha simbólica con el teléfono, llega a adivinar su comportamiento, y el teléfono comienza a sonar. El teléfono es la vía por la que se introduce en la historia el tercer personaje: Mara, que anuncia su llegada. También, como veremos, su nombre encierra un simbolismo. En este caso no físico sino del carácter del personaje, forjado por un duro recorrido vital que compartirá en un momento de la función. En cuanto al nombre del protagonista, Nigel, no conocemos si tiene alguna simbología. Quizá el uso de un nombre anglosajón lo coloca socialmente en un rango superior a los otros dos personajes.

Para continuar con el tono de cine negro que tiene la obra hasta ahora y añadir un elemento inquietante más, al protagonista se le ocurre gastarle una broma a la chica que va a llegar, a Mara, para divertirse:

Jamás la naturaleza será vencida por la costumbre y mi naturaleza es la de jugador. En cambio, la costumbre... ¡oh, la costumbre es lo peor! Te explico. Ella llegará... (*Mira su reloj.*) Dentro de medio minuto. Tú te cuélgas en el cuarto de al lado... al cabo de un rato sales y... te haces pasar... ¡por mi amante!...

Aunque Zambí en principio se niega, le acaba convenciendo, prometiendo darle el dinero que venía buscando, si accede. A Mara la presenta fríamente y con un claro sentido machista, degradante, como un trofeo fruto de sus encantos y de su seducción:

¿Y acaso la conozco yo más que tú?... Diez minutos de abordarla en la calle y ya he cobrado un ascendiente sobre ella mayor que el de su propio padre. ¡Pura fórmula! Pones los ojos de carnero degollado, o esbozas una situación con respaldo bancario, y entras en posesión de un cuerpo, decidido a perpetuar la especie...

Cuando llega la chica comienza con su juego. Le habla de su amigo (Zambi) como alguien que ejerce violencia contra él, “¡Ha descubierto la manera de hacerme sufrir con una terquedad de inquisidor!...”. “¿Te chantajea?! ¿Te extorsiona tal vez?...”, le pregunta Mara. Zambi le sigue el juego y comienza con la representación de su papel. Hay indicaciones del autor, concisas, para la escena:

Zambi recorre la habitación, jala una silla y se sienta frente a Mara, Nigel apresurado y nervioso se precipita a invitarle un cigarrillo a Zambi.

Continuando con su “representación”, éste le acaricia, cuando le acerca el cigarrillo. Nigel manifiesta un comportamiento sometido y servil a Zambi. Zambi interroga a Mara con altanería: “¿Te gusta el tipo ese? ¿Te gusta en realidad? ¡Es un cerdito ilustrado de la clase media! ¡Contesta!...”. Ella le pregunta, molesta, que si es un agente Pip⁶⁹. Es la primera referencia que se hará a la policía en esta obra de teatro. El desenlace de la historia tiene también a la policía como protagonista. De ahí, imaginamos, que fuera retirada de la escena en su momento.

Continúa el autor con un Nigel que sigue adelante con la broma a Mara y que juega a la ambigüedad sexual. Mara se siente fuera del juego, cuando Zambi le pregunta si podría entrar en ese juego de ambigüedad sexual: “[...] ¡Yo nunca he tenido amigos escultores, pintores, ni he colocado bombas!”, dice ella. Zambi reacciona ante la “normalidad” de Mara y aporta una nueva nota de inquietud y de ambiente de cine negro en el desarrollo argumental cuando dice:

Por ejemplo, yo... (Bebe.) ¿No es cierto Nigel?... podría... matar... por dinero... Si estuviera muy exasperado... y fuera víctima de las bromas de un amigo, por ejemplo... ¿siempre tienes tu pistola a mano Nigel? (Se dirige a un mueble y jala un cajón.) ¿Ves Mara qué bien conozco la casa... Nigel vive solo, solito y tiene miedo a los asaltos...

Los acontecimientos comienzan a adquirir un tono más dramático cuando Zambi parece que toma las riendas de la situación de verdad y se hace con la pistola de Nigel y con las llaves del cajón donde las guarda. También empieza a tener un comportamiento

⁶⁹ Policía de Investigación de Perú.

desagradable y machista a la vez que clasista con Mara, al preguntarle qué tuvo que hacer para obtener la joya que lleva en el cuello (regalo de su padre, dice ella). De nuevo vemos actitudes de desprecio a la mujer en la obra. Mara comienza a estar preocupada de verdad. Nigel, al ver que la situación comienza a írsele de las manos, le dice a Zambi que le va a dar el dinero, para que deje de actuar. Zambi continúa y le rompe una pieza decorativa valiosa. Ante la reacción de Nigel, decide cambiar de actitud, dejar la broma y sugiere poner copas y bailar.

A partir de este punto, los personajes sufren un cambio en su actitud no justificado. Mara se relaja y entra en el juego de Zambi, parece que no le han hecho mucha mella las insinuaciones y el trato degradante que ha sufrido anteriormente. Baila con ambos. Besa a Zambi. Beben. El personaje de Mara toma una actitud sorprendente pues pasa de ser una mujer asustada y despreciada, a entrar en el juego de los dos hombres y mostrar una fortaleza de carácter que contrasta con su actitud al principio de la obra:

¡Déjalo, no hará nada! ¡No se atrevió antes porque nunca define una situación hasta el final!... Lo conozco, sólo sabe bromear ja... ja... ja... ¿tu pistola es de juguete, Nigel?, ¿vas a volverla contra ti?, ¿contra Zambi o yo? ¡Somos tus invitados! ¡Acuérdate de tus principios! ¡Si no sabes conducirte como un hombre, duerme la borrachera! Entretanto, Zambi y yo...

Aquí, el autor introduce una acotación, indicando que en este punto o se apagan las luces por un momento o se puede hacer coincidir con el fin de un primer acto.

Al volver la luz o en el segundo acto, el elemento que crea inquietud es la pistola de Nigel que va pasando de mano en mano. Símbolo de la muerte que acecha a los personajes y de su arbitrariedad. Cuando se encienden las luces, Nigel está en el suelo y entran Mara y Zambi. En el texto queda claro que ambos acaban de mantener relaciones sexuales. Lo recogen del suelo y lo sientan en el sofá. De paso, Zambi le quita la pistola.

Hay interferencias del exterior, aunque ellos mantienen la incomunicación: primero suena el teléfono –que no cogen– y después el timbre de la puerta de la calle que nadie abre. Nigel propone otro juego. Será el segundo en la trama. Nigel propone el juego de la botella. Una nueva acotación del autor explica que una botella ha de estar en

medio del escenario, ellos sentados alrededor y deja al gusto del director si la botella tiene un mecanismo para que gire y se pare en el personaje que quiera el director en ese momento o cambiar las historias en función de a quien apunte la botella. El tiempo de la representación se ve asaltado por el tiempo diegético del relato. Es hora de que el autor nos dé información de estos personajes que han estado moviéndose sin parar por el escenario, nerviosos, sin un motivo aparente. La manera que elige para hacerlo es este antiguo juego de la botella porque da pie y justifica los diferentes monólogos de los personajes en los que presentan sus vivencias hasta la fecha que, de alguna manera, justifican por qué son como son.

Comienza la botella apuntando a Mara a la que piden que cuente lo más abominable de su vida. Comienza Mara una historia de chica de provincias, de una familia de muchos hermanos que emigran a Lima. Es seducida por su cuñado a los once años. Una historia sórdida de embarazos y abortos sin garantías médicas:

Paseábamos en secreto por los malecones de La Punta, todo gris, el mar gris, ¡pero qué intimidad!, era como crear vida... y destruirla y, no obstante, se volvió algo mecánico y diabólico... y me rebelé... entonces...

La familia de Mara, que se siente ofendida socialmente, consigue encarcelar al cuñado. Mara explica la hipocresía de la familia respecto a este tema. No manifiestan ninguna preocupación por la hija pero sí por un dinero que supuestamente lavará el honor familiar:

Mi cuñado pagó a la policía y lo dejaron libre, entonces pagó a mi familia y hasta se emborrachó con mi padre. Todos festejaban no sé qué... y yo me arrastraba por esta ciudad con mi barriga que se hinchaba... se hinchaba... ¡Oh, cómo deseaba tener el niño! Me vengaría de ellos, del mundo entero teniendo al niño... pero nació muerto...”.

Incluso, dice después, la familia cuando necesitan dinero le recuerda lo que les hizo y ella corre a proporcionarles el dinero, continuando así con la doble moral y de desprecio a la mujer que se dejar ver como uno de los grandes temas de esta obra de teatro. Termina su sórdida historia preguntando a Nigel y Zambi si merece ser absuelta por la

sociedad. Los dos están de acuerdo en ello. Aunque su actitud es totalmente ajena a los problemas que pueda tener o haya tenido Mara. Brindan por ello.

Gira de nuevo la botella y continúa Zambí. Nos aclara su procedencia, su color, “en un caserío de negros en el sur, en el ardiente desierto cruzado por valles y plantíos. Somos dos niños que han intimado en aquella aldea”.

Los describe como unos “cachorros mulatos de ocho o diez años”. Su amigo tenía el plan de venir a Lima y librarse de la esclavitud infantil. Otro de los grandes temas sociales que toca la obra aunque lo hace de una manera totalmente lateral y no se profundiza en absoluto en el tema, sólo se expone como excusa para presentar la inhumanidad del personaje de Zambí. Le retaba su amigo a Zambí diciéndole que nunca lograría alejarse de la situación en la que vivían. Jugaban al lado de una acequia cuando su amigo cae. No sabe nadar y él no hace nada para ayudarlo aunque se describe como un muy buen nadador. “Ahora entenderás que es mejor saber nadar que pensar en fugar a Lima”, le grité... ¿Es que quise jugarle una broma?... Debió ser eso...”. El niño muere ahogado bajo su mirada y su pasividad. La descripción de este personaje nos da escalofríos. Es la deshumanización personificada. El autor vincula la procedencia social del personaje y la dureza de las condiciones en las que ha crecido con su falta de humanidad y lo presenta como un hecho cotidiano no como algo excepcional. Más bien el personaje (el otro niño) que tiene inquietudes y quiere romper con la situación en la que la vida le ha puesto, se nos presenta como un ser débil que no sabe cómo sobrevivir a una situación que en principio no es muy complicada a la que, de hecho, no sobrevive, sin que nadie, ni siquiera su teórico amigo, tenga interés en remediarlo. Nos traslada la idea de la inmovilidad social. La imposibilidad de romper con los condicionantes que se imponen por nacimiento: raza, clase...

A continuación es el turno de Nigel, que se describe como un honrado ciudadano de clase media con un honroso cargo político,

¡Es mi turno! ¿Te refieres a la publicidad de mi pasado político?... ¿Por qué crees que tengo un cargo honroso ahora? ¡Justamente porque en el mundo actual, el honor, que es la más grande de las virtudes, el honor es también un trámite burocrático y una recompensa!

Cuenta que durante su ejercicio como político se unió a un grupo que asaltaba bancos. No nos da más explicaciones sobre el tema pero podemos deducir que entró a formar parte de un grupo subversivo antigubernamental que necesitaba financiación,

¿Recuerdan los primeros asaltos a los bancos?... Pues bien, yo formaba parte de un comité político... Ustedes dirán que era un burgués ocioso con remordimientos clasistas, pero había encontrado una mística a tono con la época... ¡Una motivación!... me vi de pronto revólver en mano...

Continúa Nigel que habían planeado el asalto a un banco de una gran cuantía y que después: “nos uniríamos a los que combatían en, bueno, en los grandes entretelones de las montañas...”. El día antes del asalto es citado por el director del banco que iban a asaltar. Le recibe acompañado por dos miembros de la policía (los describe como “dos hombrecitos que me invitaron cigarrillos”) que le informan que les han seguido los pasos y que conocen los planes. Le piden que no avise a nadie y que siga adelante con el golpe. A cambio, le prometen seguir un proceso favorable para él y para el resto del grupo. La policía necesitaba ofrecer a la sociedad un fracaso de este tipo de acciones. “Pensé que no valía la pena que nos metiesen en la cárcel luego de un proceso enmarañado. Además, en el momento que la policía allanase sus casas, podría resultar muerto uno de nosotros. Acepté”. No sabía que su decisión le marcaría para siempre:

...hubo un muerto. El más tímido de todos. De pronto, se resistió... No estaba en lo previsto. El chico murió y los demás salimos ilesos en la comedia del asalto, de la que él, ni ninguno tenían la menor idea... disparó a quemarropa y lo ametrallaron. Pensé ahorrar víctimas... y yo les ofrecí una... De vez en cuando tengo que presentarme a la policía. No salir del país, etc. (*Bebe.*)

Ahora entendemos por qué la policía tuvo en su momento interés en que la obra no tuviera más difusión. Probablemente, no he podido constatarlo, refleje algún hecho de actualidad en el momento en que se escribió la obra. Buendía nos ofrece una imagen “poco ejemplar” del comportamiento del cuerpo de policía del estado. Y también,

obviamente, del personaje. Por eso hablaba del honor como un trámite burocrático y una recompensa.

Tras su confesión, Mara le rehúye. Moralmente, le reprueba. Nigel, que siempre se ha mostrado por encima moral y socialmente del personaje de Mara, se siente molesto por ello y se pone violento. La tira sobre el sofá y ella encuentra la pistola. Continúa siendo la pistola el centro de atención. El teléfono comparte protagonismo en la acción. Comienza a sonar y en este punto, el protagonista nos aclara el por qué de esa obsesión. Piensa que son “la familia del chico que murió o quizá otra gente”. Comienzan a forcejear por la pistola Mara y él. “¡Qué suene el tiro en la noche como en las películas!.., dice ella. Se escapa un tiro que va a dar en la puerta por donde aparece Zambi con una bandeja tambaleándose, herido de muerte. Nigel le recoge y le pregunta si está bromeando. Se mancha con su sangre y le cierra los ojos. La “broma” llevada a las últimas consecuencias. Mara reacciona fríamente:

¡Hay que pensar en algo! ¿Quieres que llore? ¡No puedo! ¡No puedo! ¡No puedo!
¡Apenas lo conocía! ¡Ya derramé lágrimas como para colmar un océano! ¡Te elegí porque me ilustraste, me ayudaste con dinero, a él sólo le debo esta situación! (*Pausa.*) ¡Ahora hay que tener la mente fría!

Ella le da a Nigel diferentes opciones para exculparse y salir ambos airosos de la situación, encarnando el sentido común en una situación límite. Nigel mantiene su actitud delirante y, tras perderse en declamaciones poéticas, propone un último juego:

¡Contamos hasta tres y el que la encuentre primero... bueno!, ¡qué lindo juego y qué sintético en las finales!... Recuerdo que de niño jugaba a las escondidas en la oscuridad... (*Tira la pistola al suelo y la pateo.*) ¡A la una!...

Mara, que representa la practicidad y la falta de sentimentalismo poético, no quiere entrar en el juego. Llama al portero, grita auxilio. Nigel cierra la puerta de entrada y tira la llave por la ventana. Tira la pistola al suelo y le da una patada. Mara comprende que no puede hacer otra cosa que entrar en el juego y el instinto de supervivencia la hace buscar la pistola. Se oye una detonación. En este momento el

autor describe la escena con detalle y se nos muestra una escena propia, de nuevo, del cine negro que incluye el amanecer, las luces lejanas de la ciudad que se filtran a través de la ventana, alguien —que todavía no se nos dice quién es— sentado en el sofá y un cuerpo del que vemos los pies detrás del sofá:

Una sombra jadeante se sienta en el sofá. Por la ventana, que sólo permitía la visión de las lucecillas lejanas de la ciudad, se filtra la claridad del amanecer incierto. Quien está en el sofá es Mara. Aparecen las piernas de Nigel detrás del sofá.

El trágico final termina con el personaje de Mara como único superviviente. Suena el teléfono. Lo coge. Son los perseguidores de Nigel. Les explica que él acaba de morir, que ya no tiene sentido que sigan hostigándole. Cuelga y marca un número,

¡Aló! ¿La policía?... Ha ocurrido una doble muerte accidental y estoy encerrada en el lugar de los hechos, las llaves las encontrarán en la acera junto a la puerta principal del edificio, les voy a dar la dirección... (Cuelga. Aprieta una tecla de la grabadora. Da marcha atrás. Aprieta otra tecla. Se escucha el racconto de lo sucedido. Se sienta en el sofá. Examina el temblor de sus manos. Comprueba que su pulso está firme. Se maquilla meticulosamente. Coge un vaso.) ¡Salud, Zambí... salud, Nigel... salud, Mara!...

Telón lento.

Buendía quería poner en evidencia una situación concreta en la sociedad peruana del momento y para ello se vale del ardid de la broma, “la risa para desnudar la corrupción”, como afirmara en una entrevista con ocasión de su Premio Nacional de Teatro 1960 [Anónimo, 1960]. Eso le sirvió que su obra, al igual que pasara con *Las nuevas galas del emperador*, Premio Nacional de Teatro 1960, fuera retirada de la escena a los 15 días de su estreno. Consigue una buena pieza de ambientación y elementos policiales, propios del cine negro, a la vez que nos hace un retrato social a través de los personajes que irán pasando por escena y también a los que se hace referencia en el discurrir del texto.

En el texto están representados tres elementos de la sociedad peruana que nos ofrecen un cuadro bastante completo de su complejidad. Por un lado, Zambí representa uno de los diferentes grupos raciales que la componen, que son relegados en cuanto a su consideración social y también económicamente. La pertenencia a uno de estos grupos condiciona a los individuos que, habitualmente, no son capaces de romper esa barrera social, como queda patente en la obra de Buendía. El pequeño zambo que se ahoga en la laguna no tiene recursos para conseguir su sueño de liberarse de la esclavitud. Sólo Zambí, individuo sin aspiraciones ni sueños, al que Buendía presenta como el colmo de la deshumanización al no intentar ayudar a su amigo para que no se ahogue, consigue llegar a Lima, salir de algún modo, del medio en el que estaba, aunque continúa marcado por su condición de zambo y tiene que utilizar cualquier recurso para sobrevivir.

Mara, que representa el universo femenino, se nos presenta también como un individuo al que no se le permite tener principios si quiere sobrevivir al medio. Siempre dependiente de un elemento masculino para vivir: el padre, los hermanos, el cuñado, el amante y el amigo de su amante. Se nos presenta como una persona endurecida por las circunstancias y que se adapta a la situación, sea cual sea ésta. Es un cuadro de la mujer bastante deprimente. Sometida social y económicamente y que, además, se responsabiliza de lo que ocurre sintiéndose culpable por las situaciones que tiene que vivir. Finalmente el autor la retrata como la cordura que sobrevive. La incoherencia de su visión del mundo femenino, relegado pero que a la vez es la base de la sociedad, que asume cualquier situación y comprende y respeta las debilidades masculinas como un imponderable del que no puede zafarse.

Finalmente, Nigel. Representante del estrato social más mimado, el “blanco” de la historia. Representa a la clase privilegiada, miembro de la sociedad limeña, que ha tenido acceso a la educación, ha llegado a tener un cargo político –cosa impensable para otros grupos– y tiene una situación social desahogada. Podría ser un reflejo de sí mismo. Se retrata caprichoso: se puede permitir el lujo de jugar con los otros dos personajes porque se encuentra en una situación de privilegio frente a ellos. Consciente de la desigualdad social que no le preocupa en absoluto. Por supuesto, también consciente de la desigualdad de la mujer, que tampoco le preocupa. Se ahoga en la

sociedad que él mismo ha ayudado a crear. Una sociedad en la que triunfa la violencia de las armas y que le persigue y amenaza.

Su retrato de los representantes del orden establecido es bastante explícito en cuanto a la visión del autor de la autoridad de aquel momento, “hombrecitos que me invitaron cigarrillos”, capaces de pactar con grupos subversivos armados para dar una buena imagen social.

Juega un papel importante en la obra el tratamiento del espacio. Desde el principio se nos describe como un espacio cerrado. Un espacio único “patente”, utilizando la terminología de Barrientos, que limita con una serie de espacios “latentes”. “Estos espacios, que suponemos situados entre bastidores y que resultan invisibles para el espectador pero visibles para los personajes constituyen lo que hemos denominado espacio contiguo o latente” [2003: 138]. El protagonista, aunque se describe como un privilegiado social rodeado de arte, vive en una jaula dorada de la que no puede salir. Sólo el teléfono le vincula con el exterior y en la mayoría de los casos lo describe como una amenaza, un enemigo molesto al que no responde. Cuando habla con el portero de la vivienda, lo hace a través de la puerta de entrada, que no se abre. La otra puerta, posible símbolo de ruptura con el encierro que se nos presenta, vía de salida, resulta ser una puerta al interior de la que se sale para morir, como sucede con Zambí.

La última escena, tras la muerte del protagonista, se abre al exterior. El espacio “latente” se introduce en el espacio “patente” a través de la luz del amanecer que se cuela en el espacio escénico. Nos describe el autor una ventana. Sólo había aparecido anteriormente como el medio por el que la llave, que simboliza la posibilidad de romper el encierro, desaparece. Ahora, a través de ella, se aprecian las luces de la ciudad cuando comienza “el amanecer incierto”. Podemos entenderlo como símbolo de un deseo de cambio del autor. Un nuevo amanecer con una situación diferente en la que desaparecen elementos que ya no son válidos. Sólo la mujer, como símbolo de la permanencia, sigue viviendo, asumiendo de nuevo la situación y sus consecuencias.

El recurrir a la broma desde el título, nos puede hacer pensar en que el autor no es capaz de afrontar la dureza de lo que va a presentar en su obra o quizá, podría pensarse que el hecho de plantearlo como un juego hará que no hiera sensibilidades a la hora de hacer pública la función. No lo sabemos. Lo que es claro es que su propósito desde el primer planteamiento es despojar de solemnidad la información que contiene su

obra de teatro. Una pistola que va de mano en mano o el juego de la botella, una especie de ruleta rusa para que conozcamos a los personajes son ejemplos del tono de la obra. Se recurre a un juego que nos va descubriendo una realidad muy dura. También resulta muy impactante cuando presenta el hecho de no ayudar al niño que se ahoga vinculado con una broma, “¿Es que quise jugarle una broma? Debió ser eso”, dice el personaje de Zambi. O, cuando el protagonista propone a Zambi gastarle una broma a Mara, presentándose como gay, en una relación violenta con Zambi.

5. CARLOS MENESES

Coco Meneses, como se le conoce afectuosamente, estudió Filosofía y Letras en la Universidad de San Marcos aunque su primera ocupación laboral fue como periodista deportivo. Colaboró con las revistas deportivas *Equipo* y *Última Hora* en Lima. El periodista Guillermo Cortez Núñez, en el semblante que escribió con ocasión del estreno de la obra de teatro *La noticia*, por la que Coco había recibido el Premio Nacional de Teatro en 1958, decía de él⁷⁰:

Eterno inconforme, no cayó Meneses en la rutina de lo que por mucho tiempo se creía era la única forma de expresión periodística. Del frío análisis técnico y la reseña objetiva saltó a la pincelada poética y tierna de aspectos inéditos, pero honradamente sentidos, del fútbol o el atletismo. Trajo también al terreno deportivo la sutileza deslumbrante a la manera de Gómez de la Serna. En síntesis: no fue un periodista deportivo más sino un escritor que miraba el deporte a través de sus lentes de poesía.

En 1959 recibió el Premio Inca de Periodismo en Lima. Ejerció el periodismo además de en Lima, en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo y Río de Janeiro. También ha vivido en Madrid, Barcelona, París, Aix-en-Provence y Berlín. Estudió periodismo en Madrid. El 26 de diciembre de 1963 llegó a Palma de Mallorca donde ejerció también el periodismo y reside desde ese momento hasta ahora.

Decía en una entrevista que le hizo Elga Reátegui [2011], “la primera vez que volví a Lima fue a los 22 años de haberme venido a Europa y tuve la impresión de que estaba en una ciudad tailandesa o del norte de África. Luego me fui readaptando. En el jirón Ica nací y antes de un mes ya estaba en otro sitio y al medio año llegué a Miraflores y ya no me moví de ese sitio”.

Polifacético. Además de periodista, ha escrito novelas, como *La muchacha del bello tigre* (1983), *Bobby estuvo aquí* (1989), *El amor según Toribia Ilusión* (1993),

⁷⁰ Tomado del programa de mano del estreno.

Huachos rojos (1996)⁷¹, *A quién le importa el prójimo* (2000), *Edén Moderno* (2003) y *El héroe de Berlín* (2006); cuentos, poesía y teatro. También ha hecho crítica de libros, escrito biografías y ha llevado a cabo trabajos de investigación literaria como la que le condujo al libro *Tránsito de Oquendo de Amat* (1975), *Rubén Darío en Mallorca* (1993), *El primer Borges* (2001) y *Miguel Ángel Asturias, poeta* (1975).

Él confiesa que en un momento determinado decidió que la narración era su modo de expresión literaria, en la que se sentía más cómodo. En la misma entrevista de Reátegui [2011], decía:

Empecé escribiendo teatro, gané el Premio Nacional de Teatro del Perú, y estrené otras obras en Lima, Madrid y Mallorca pero me fui alejando del drama y anclé en la narrativa [...] Me interesa la denuncia fundamentalmente. Nuestros grandes escritores, los peruanos, denuncian en sus mejores obras, así, Arguedas, Alegría, Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro y muchos otros. La literatura además de bella puede y debe ser útil.

Perfeccionista hasta las últimas consecuencias, es la antítesis de un ser pagado de sí mismo. Cuando habla de su obra suele decir que es mala, que debería reescribirla. Desea que le recuerden como “un pobre diablo sin malas intenciones”.

Su obra dramática permanece inédita. Ya hablé sobre esto en el prólogo de este trabajo. La publicación en Perú no es tarea fácil. Incluso en el caso de una obra Premio Nacional, promovida por el Ministerio de Educación, se deja en manos del autor la publicación del texto. Coco me explicaba que nunca había puesto mucho interés en la publicación de su obra dramática porque en un momento determinado se decantó por la narrativa y en ella puso sus mayores esfuerzos.

Ha sido complicado localizar las obras teatrales de Carlos Meneses ya que ni el propio autor conserva copia de todas ellas. Al inicio de esta investigación me hizo llegar una copia de su obra *Tiempo de perdedores o Leyenda celeste*. La copia no está fechada. Años más tarde, intentando localizar su obra Premio Nacional 1958, *La noticia*, me puse en contacto con la biblioteca de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático

⁷¹ José Luis Ayala [2009] en una entrevista para *La primera Perú* le preguntó cuál creía que era su mejor novela, a lo que respondió: “Es una publicada y despreciada en Madrid, en París y en Lima, se llama *Huachos rojos*, porque nadie la ha leído, no ha tenido suerte”. Lo hago notar porque normalmente Coco es tan crítico consigo mismo, normalmente nunca hace alarde de su obra.

(ENSAD) que me facilitó copia de dos de sus obras: *Sueños de bailarina*, fechada en Palma de Mallorca, en noviembre de 2006, de la que el autor me dijo que “es un cuento que yo pasé a teatro”; y *El que quiere Celeste*, es el mismo texto que ya me había enviado el autor con el título *Tiempo de perdedores o Leyenda celeste*. Sobre este texto, me explicaba Coco que intentó que se estrenara en Madrid y en Lima, pero finalmente no pudo ser. También, como en el caso de *Sueños de bailarina*, es una adaptación al teatro pero en este caso de una novela. Escrita en los años setenta que estuvo a punto de publicarse en Madrid. Hacia 1985 hizo la versión teatral que nunca se ha estrenado.

La noticia

Premio Nacional de Teatro en Perú en 1958. Supe de su existencia porque se la nombra en muchos escritos sobre el teatro de la época como la obra que ganó el Premio Nacional en 1958. Lo que no lograba encontrar eran trabajos ni críticas sobre ella.

Mi primer intento para localizarla, fue buscar en las bibliotecas. Las diferentes búsquedas a través de los catálogos de la Biblioteca Nacional de Perú, la Biblioteca del Museo de la Nación (que depende del Ministerio de Educación), las bibliotecas de diferentes universidades como San Marcos, la Pontificia, etc. no dieron ningún resultado. Quiero agradecer aquí a la Biblioteca de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) su cooperación. En sus fondos no se encontraba la obra pero me proporcionaron otras que sí estaban y me ayudaron con la búsqueda de *La noticia* en otras bibliotecas.

Mientras tanto, en conversaciones con el autor, me informaba de que, pese al premio conseguido, nunca gestionó la publicación de la obra⁷² y además no conservaba ninguna copia del texto. Al parecer de las dos copias que él tenía, una se perdió en una mudanza y la otra se quedó en la casa familiar de Lima cuando se divorció. Me explicó que debería haber alguna copia en la biblioteca dependiente del Ministerio de Educación, que era el promotor del Premio. Por otro lado, me habló de una copia que tenía Conchita Montijano⁷³, actriz española que fue la protagonista de su obra en aquel

⁷² Este dato confirma la dificultad de la edición en Perú a la que hice mención anteriormente. La publicación del Premio Nacional de Teatro correría por parte del autor (si quería que fuese publicada).

⁷³ He hecho algunas gestiones con la familia de Montijano (lo he intentado a través de su hijo, Jaime

estreno, en 1958, en Lima. En el año 1963, cuando llegó a Palma, ella se encontraba residiendo allí y quiso regalarle la copia que tenía. Coco, galante, no quiso aceptar. De modo que no conserva ningún ejemplar de las copias que, me dice, el Ministerio de Educación Pública (que es como se llamaba en ese momento) hizo para el estreno.

Como la búsqueda a través de catálogos no me llevaba a ninguna parte y, teniendo en cuenta el año de estreno de la obra y que no era una publicación sino una copia del original, pensé que quizá no estaba catalogada pero sí se encontraría físicamente en la Biblioteca Nacional o en la Biblioteca del Museo de la Nación, que pertenece al Ministerio de Educación, de modo que me puse en contacto personalmente con los departamentos adecuados para intentar una búsqueda física en los fondos de la biblioteca. No conseguí nada. Lo intenté a través de la Embajada de Perú en Madrid que, amablemente, me dijeron iban a realizar el trámite a través de su Cancillería. Pero hasta hoy no he tenido noticias. He pedido a algunos amigos ayuda para continuar la búsqueda en Lima. Sin conseguir nada hasta la fecha.

Ante la aparente imposibilidad de encontrar la obra, Coco me puso en contacto con Fernando Samillán, con la esperanza de que conservara algún ejemplar. Él, que ha dedicado su vida a la dirección de teatro y televisión, fue la persona que hizo el papel de “el guía” en el estreno de *La noticia* en 1958. Iniciaba la función con un largo parlamento del personaje. Según me cuenta⁷⁴, el que hiciera este papel fue accidental:

He actuado en varias obras pero generalmente a pedido de algún amigo o entidad que me lo han solicitado y he tenido muchas veces que actuar por salvar una puesta de la cual se ha retirado algún actor y se requiere alguien con buena memoria para poder realizar el reemplazo, ya que en el teatro hay una frase que dice “a papel sabido no hay mal actor”. Tal fue el caso en *La Noticia*, que faltando cuatro días el director Mario Rivera me pidió reemplazarlo haciendo “El guía”, que era un rol con muchos parlamentos de una página. El papel lo iba a cumplir Rivera, que era el director pero, habiendo tenido una desavenencia con la esposa de Coco en ese momento pensó que, por ser Coco periodista, lo iba a atacar la prensa.

Blanch), también sin resultado.

⁷⁴ Correo electrónico de 26 de marzo 2015.

Este tipo de cuestiones, que pueden resultar sorprendentes vistas desde nuestro punto de vista, no lo son en el teatro del Perú de esa época. Por otro lado, Samillán también me hace hincapié en que otro de los problemas que puedo encontrar al estudiar teatro peruano es la crítica “pues sólo hay dos críticos confiables en sus apreciaciones: José Miguel Oviedo y Alfonso Latorre. Los que alguna vez han hecho crítica ella ha prevalecido de por medio su amistad o enemistad con el autor”.

Tengo que agradecerle también a Samillán que me haya facilitado copia de dos críticas de la época que él conservaba en recortes de prensa, imposibles de localizar de otro modo. No fueron, por cierto, muy melifluos los críticos tras el estreno de *La noticia*, como comprobamos en una de ellas, la de Alfonso La Torre⁷⁵, para el periódico *La Crónica*, fechada en Lima, el 25 de octubre de 1958:

“La Noticia”, que al tenor de la nota insertada en el programa, había “merecido la aprobación unánime” del “jurado conformado por destacados intelectuales” entre un “crecido número de autores nacionales que presentaron importantes trabajos” al Concurso Nacional de Teatro 1958, ha mostrado, en la escenificación realizada bajo la floja dirección de Mario Rivera, que la dramaturgia de nuestro medio no ha alcanzado aún un nivel aceptable de madurez. La pieza de Meneses es, sin atenuantes, la obra de un principiante; de un principiante que el Jurado Calificador ha creído atinado estimular con el máximo galardón y, más importante aún, con la puesta en escena de la pieza, vale decir, ofreciendo al autor la inapreciable oportunidad de comprobar en forma inobjetable y concreta los “defectos” de su creación dramática y constatar la abismal diferencia entre la simple literatura y la materialización articulada y palpitante de las tablas.

Dura crítica para empezar que, más adelante analiza para poner de relieve “hallazgos felices”, como por ejemplo la elección del tema: la noticia periodística y, lo que se denomina en la obra, los “ traficantes del dolor humano” (el periodista y su sentido moral), al tratar un conflicto que culminó en “el hecho de sangre”. Achaca al autor el uso desmedido de los parlamentos del personaje de “el guía” como recurso para subsanar “lo que se siente incapaz de expresar por intermedio de sus personajes y la oposición dialogal”. Valora también La Torre el trabajo de la actriz Conchita Montijano

⁷⁵ ALAT, como solía firmar sus críticas.

que “intentó dar solidez al informe contorno psicológico de Esther, la protagonista”. No es tan cuidadoso con la crítica a otros actores del elenco “que contribuyeron de manera caleidoscópica y desigual a la representación, donde la insustancialidad humana de los personajes contrastó con la solidez sugestiva y múltiple de la solución escenográfica de Alberto Terry”, prácticamente el único indemne en la demoledora crítica de La Torre, de la que no se salvan ni los técnicos ya que “las fallas en la iluminación hicieron aún más oscura esta borrosa historia sobre periodismo y sobre un desdibujado complejo de Electra”.

La otra crítica que me facilitó Samillán es la de Manuel Solari Swayne, para el periódico *El Comercio*. En este caso, el recorte no contiene la fecha de edición. Solari se entretiene en opinar sobre el local de estreno, el teatro La Cabaña, restaurante reconvertido en sala teatral “acogedora” y “necesaria para el teatro nacional”. Sobre la obra teatral opina que “no es una obra lograda. Es una muestra de unas posibilidades que el tiempo dirá si se concretan o no”. Sí aprecia Solari su contemporaneidad, su nobleza y su intención renovadora, “señala distintas posturas ante el periodismo que, en ciertos casos, aquí se ejerce, condena el escándalo y el avasallamiento de la intimidad y muestra el sacrificio del periodista que ante su deber, aunque desolado, antepone la noticia al dolor de esposo y padre”. También valora Solari el trabajo de la puesta en escena realizada por Alberto Terry ya que “ha sido necesario presentar la pieza en distintos pequeños y superpuestos escenarios” para presentar “la yuxtaposición del pretérito con el presente, la realización de un hecho y la verificación de lo acontecido”. Al igual que La Torre, también critica Solari el abuso de la presencia de “el guía” que no considera indispensable. Destaca la interpretación de Conchita Montijano y de Eduardo Olivares “que hizo con sobriedad el papel de Jefe de Redacción”. No coincide en este punto con La Torre que opinaba de Olivares que “no ha visto nunca a un jefe de redacción y los aspavientos de martirologio de su personaje puerilizan gratuitamente la profesión del periodismo”.

Ante la imposibilidad de encontrar la obra, Carlos Meneses me propuso enviarme unas palabras⁷⁶ o como él lo llama “una especie de confesión” sobre lo que fue *La Noticia*, sus razones para escribirla, sus motivaciones, etc., que le agradezco

⁷⁶ Correo electrónico fechado el 22 de junio de 2015.

porque aportan su punto de vista desde la perspectiva que da el paso del tiempo y nos acercan un poco más a la obra y a su autor:

La Noticia (67 años después)

Toda mi ilusión estaba puesta en culminar una obra de teatro que se estrenara en uno de los principales teatros del Perú, y que conmoviera a público y crítica. Al fin conseguí escribirla en 4 días y corregirla en un mes. Pretendía mostrar cuál el criterio del periodista ante un suceso grave. Simultáneamente se desarrollaban otros aspectos diferentes a los del periódico pero todos se dirigían hacia el mismo lugar. La injusticia que hay en la vida, las diferencias sociales y económicas. Todo este bagaje de situaciones y circunstancias pudo haber causado en público y críticos lo que yo ansiaba. Pero me di cuenta de que yo aun no estaba en condiciones de escribir una obra que clamara contra la injusticia. Mi discurso era pobre y no llegaba a expresar las enormes desigualdades de nuestra sociedad (peruana). Lamentablemente de todo sólo me di cuenta uno o dos años más tarde. Escribí otras obras pero no conté con la ambición de La Noticia. Tal vez en la narrativa podría lograrlo y discurrí hacia ese género literario, no sé si lo habré logrado. Han pasado muchos años del estreno de mi obra premiada y he escrito atisbos de drama o comedia, pero no he llegado a la altura que ansiaba alcanzar. Mi edad es muy avanzada y mi salud está bastante deteriorada, por eso dudo de que pueda dedicarme a conseguir lo que perseguí durante mi juventud.

C. Meneses. Palma de Mallorca. Junio de 2015.

No estoy de acuerdo con el autor cuando dice que no ha conseguido los logros que perseguía en su juventud. Obviamente sobre su obra narrativa no hay discrepancias. Es un autor brillante, reconocido internacionalmente. En cuanto a su teatro, en el que él no ha puesto demasiado empeño, tras ese estreno fallido en 1958, mi opinión es que ha conseguido plasmar brillantemente sus ideas y sus búsquedas de denuncia de injusticia social que le han movido desde su juventud. Prueba de ello son los dos monólogos que me hizo llegar⁷⁷: *Caperucita y el lobo rojo* (que estudiaremos a continuación) y *Nueva*

⁷⁷ Correo electrónico fechado el 5 de mayo de 2015.

Matahari nacida en Lima. Ambos, escritos entre los años 2010 y 2011, a petición de una actriz peruana especializada en representar monólogos.

*Caperucita y el lobo rojo*⁷⁸

La obra está estructurada en un acto y escrita en forma de monólogo –entre los años 2010 y 2011– a petición de una actriz peruana. El monólogo es un recurso habitualmente utilizado para mostrar la duda, la confusión, en suma, el conflicto del personaje que, como en este caso, puede terminar en tragedia.

La caracterización del personaje nos la anticipa el título del monólogo. Es el caso muy frecuente en teatro, como estudia Kowzan, [1975: 79-159], de personajes preexistentes a la obra en que aparecen. Su nombre “adelanta una completa caracterización; que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra” [Barrientos, 2003: 173]. Tenemos delante una versión personal del cuento popular *Caperucita roja*. Se detiene el autor en aclarar que no lleva “*caperusa*” (especifica literalmente la acotación caracterizadora del personaje, reflejando una peculiaridad que he encontrado también en otros escritores peruanos que usan alternativamente la grafía s y la z sin un criterio fijo). La caperuza en el cuento tradicional es el objeto caracterizado por el color rojo. En este caso, el título contiene una hipálage, figura literaria que consiste en aplicar a un sustantivo un adjetivo que corresponde a otro sustantivo. En este caso se atribuye el adjetivo rojo, que tradicionalmente caracteriza a Caperucita, al lobo, con la carga semántica que esto implica y que es un avance del tema que quiere tratar el autor y poner de relieve a través de su obra.

En una primera acotación, con la que se inicia el relato, el autor nos sitúa espacialmente:

*Al abrirse el telón se verá una habitación de perfil. La puerta de entrada está adornada con algunos maceteros para dar sensación de bosque. En la habitación hay una mesa pequeña en el centro, dos o tres sillas. Una cama. Un televisor, un proyector y el ecrán*⁷⁹,

⁷⁸ Obra no publicada. Editada en el Anexo II.

⁷⁹ Del francés écran: pantalla.

un biombo, un baúl que queda como escondido en un rincón y más elementos que se irán nombrando de acuerdo a las necesidades de la acción.

También ambienta la escena con una “suave melodía” que acompaña a una voz femenina en off que habla “al ritmo de la melodía”. Se oye “piar de pajarillos” y la voz femenina en off que dice: “precioso mediodía, a José le va a encantar. Ojalá pueda salir de casa a dar un paseo”. Entra en escena y queda fuera de la puerta que tiene las macetas, antes de entrar al salón de la cabaña que acaba de describirnos el autor. El personaje femenino va vestido *con blusa y falda amplia ambas rosadas, es ropa sencilla, no lleva caperusa sí un foulard blanco al cuello. Tiene una cesta en el brazo y de ella saca la llave para entrar en la casa.*

En su versión personal del cuento de *Caperucita roja* el autor reproduce los elementos más significativos del cuento: desde las macetas y el piar de los pajarillos, que nos sitúan en el bosque; la ropa de la protagonista; el apellido del novio de Caperucita: José Lobo; la comida que lleva en su cesta que, en teoría y cara a su madre es para su abuela pero, en realidad es para su novio, que se encuentra escondido en la casa de la abuela de Caperucita, (a la que han llevado a un hospicio, en esta versión del cuento). Otro lugar común es que Caperucita tiene miedo de abrir la puerta y pide que se identifiquen a través de pasar por debajo de la puerta las cosas que vienen del exterior. El personaje del cartero, que entra en escena a través de voz en off, tiene que pasar la carta que quiere entregar por debajo de la puerta.

Además del personaje principal, Caperucita, en la obra aparecen un buen número de personajes. Atendiendo a los grados de representación del personaje que plantea Barrientos [2003: 162], todos los personajes que intervienen en la obra, aparte del de Caperucita que es el único personaje patente, son personajes latentes o directamente ausentes, aludidos por el personaje principal.

Uno de ellos, que consideramos coprotagonista por su importancia en el contenido de la obra, es el personaje de José Lobo, el novio de Caperucita, personaje latente ya que sentimos su presencia en la habitación de al lado en la que duerme, (*se escuchan los ronquidos de José Lobo*, especifica el texto), va adquiriendo su caracterización a través de los parlamentos de Caperucita que sería el recurso más recurrente si se trata de un monólogo, en frases como: “creo que haré bien en despertar

a mi hermoso camarada”, frase cargada de información. Le denomina camarada, lo que le sitúa política e ideológicamente, le caracteriza como hermoso y también nos informa de que duerme porque está sometido a una situación de mucho estrés. En este caso, además de los parlamentos propios del monólogo, también se recurre a una canción, que canta Caperucita, para continuar con la caracterización del personaje de José:

CAPERUCITA.- (Cantando muy quedo.)

José Lobo es un chico
muy valiente que no le teme
ni al más fuerte y
yo lo quiero como nadie
lo querrá

También entran en escena a través de voz en off, locutores de radio, el cartero, el guarda del bosque, el padre muerto de Caperucita, su abuela (a través de una imitación de la propia Caperucita) y la policía. La voz en off del locutor de radio le sirve al autor para continuar con la caracterización de José Lobo:

VOZ DE INFORMADOR.- La policía asegura que ya ha descubierto las huellas del terrorista José Lobo. Ha comprobado que ese peligroso individuo no ha salido de la ciudad y cree que se esconde en el bosque cercano a la ciudad.

En medio del conflicto general que plantea la obra, existe lo que llamaremos intraconflictos del personaje que tiene que afrontar ella sola. Uno de ellos, la carta que le pasó el cartero por debajo de la puerta en la que se le informa de que la abuela ha enfermado y está en un hospital. Esta circunstancia pone a la protagonista en una difícil disyuntiva: cuidar de la abuela, huir con su novio, informar a la familia de su huida... La voz en off de su padre muerto le complica más la decisión:

VOZ MASCULINA.- Caperucita, nunca pienses con la cabeza de otro.

CAPERUCITA.- No, papá, nadie influye en mí. Si te refieres a José te equivocas. Es cierto que me ha enseñado mucho desde que lo conocí, pero yo tomo mis propias decisiones.

VOZ MASCULINA.- Que así sea siempre. Ese José no me parece mal hombre, ayúdalo, pero no abandones a mi madre, tu abuela.

A lo que ella replica “no lo puedo abandonar. Su vida es hermosa. Y sus objetivos también. Lo que dice y lo que hace es como si viviera unos sueños maravillosos. Estoy tan enamorada”. Más adelante, dice “he tenido suerte en encontrarme con un hombre así. Pero a mi mami ni una palabra. Se escandalizaría. (*Se pone de pie e imita a su madre.*): “¿un hombre que quiere cambiarlo todo? Debe ser un demente, no, abandónalo, huye de él. (*Vuelve a ser ella.*)”. También se permite teatralizar otro personaje, en este caso ausente, y que es sólo aludido por la actriz, su abuela:

Recuerdo lo que me dijo la abuela cuando conoció a José. (*La imita, no sólo en la voz si no en movimientos de vieja.*). No, no hijita, ese hombre no es para ti. ¿Qué sabe hacer? ¿Tiene un buen sueldo? Creo que es un gandul. Un vividor que se quiere aprovechar de ti. (*Risa de Caperucita.*) Lo que piensan las viejas, siempre con miedo, siempre inculcando su miedo a las chicas. Ese hombre es malo, los hombres son peligrosos (*Va imitándola en voz y movimientos, y dando vuelta a la habitación.*). Siempre debes tomar precauciones con los hombres, sean jóvenes o viejos. ¡Huy, si te contara! (*Nuevas risas.*) Mejor que no me contó nada de sus experiencias con los hombres.

Otro de los intraconflictos que tiene que afrontar Caperucita, viene a través del personaje del Guardabosque, personaje latente, al que oímos pero no entra en escena y que quiere extorsionarla, amenazándola con delatar a José a la policía.

Pero, el tema que subyace y justifica la obra teatral es el gran conflicto social que existe en la sociedad peruana de finales del siglo XX. José Lobo representa una parte de ese conflicto. Conflicto en cuanto a tensión, contraste, fuerzas en oposición. El conflicto en teatro es lo que lo acerca a la vida. En este caso el conflicto es muy cercano a la sociedad peruana actual. Este monólogo recrea una de las muchas situaciones que se vivieron como colofón al conflicto armado, a finales de siglo XX, en Perú. Situaciones de persecución y encarcelamiento –no siempre con un juicio previo y con garantías– de las personas acusadas de terrorismo por apoyar a Sendero Luminoso o a

las que se les atribuían injustificadamente estos apoyos. Caperucita quiere ayudar a José a huir de la policía:

Tengo que estar muy bien para ayudarlo a salir de este bosque. Soy una privilegiada. Un hombre que es pura luz y que me ama. Un José que no le tiene miedo a nadie y que está loco por mí. (*Mirando a los espectadores.*) No, no, es mentiroso. No hay falsedad en sus palabras. Todo lo que dice es cierto. Me ha convencido porque al principio dudaba de él. Pensaba es un charlatán. Qué equivocada estaba.

Finalmente, hace su aparición otro personaje latente a través de la voz en off: son los megáfonos de la policía, en este caso, los que sobresaltan a Caperucita que despierta a José y lo obliga a salir por la puerta trasera mientras ella les entretiene. El final es trágico:

CAPERUCITA.- (*Voz sin fuerza.*) Sálvate José, tú vales más que yo. Eres una lámpara, una luz, el mundo te necesita. Yo no importo. No temas, no te seguirán yo los entretendré. (*Coge una estaca del suelo, abre violentamente la puerta y sale desafiante.*) ¡Qué quieren, malditos! (*Blande la estaca hacia donde se supone está la policía.*) ¡Aquí no hay ningún José Lo! (*Lanza un grito que resuena más que las descargas de los fusiles. Cae sin vida.*) TELÓN.

Trágico final que encarna el personaje de Caperucita. Su actitud “desafiante” con la policía provoca una reacción desproporcionada y que podemos identificar con el trágico destino que han sufrido miles de personas en Perú tras la pacificación. El autor no se posiciona frente al conflicto y nos ofrece las dos versiones del revolucionario, por un lado, “su vida es hermosa y sus objetivos también”, “un hombre que es pura luz...”, “José no es de los que engañan”. Hombre idealista, puro, sin miedo, como representación de los ideales que ostenta. Frente a este ideario, la visión opuesta de las fuerzas del orden y la prensa que lo definen como, “asesino, terrorista, malvado, individuo peligroso”, “será cosa de una hora, de media hora o de escasos minutos cuando podamos dar la noticia de que ese facineroso ha sido capturado”, y la realidad más aplastante de la búsqueda policial que no duda en disparar a matar antes de conocer cuál es la situación ni realizar una detención con garantías.

Encontramos en el texto dos recursos del teatro de Brecht. Por un lado, un recurso escénico: el uso del proyector y de una pantalla que ya se encargó el autor de describir en la primera acotación sobre la escena. Las divagaciones de Caperucita sobre las bondades de su amado se acompañan en un momento de la representación con proyecciones de imágenes de galanes del cine:

En la pantalla que hay al fondo del escenario se proyectan fotos de actores. Una de un cowboy, otra de un piloto de los de los años de la II Guerra Mundial. También un forzado luchador. Ella los va mirando y negando con la cabeza.

Por otro lado, un final abierto, didáctico al modo Brecht. En este caso, el autor pone sobre la escena las dos versiones del revolucionario: la de Caperucita que dice, entre otras cosas, de José Lobo que es “una lámpara, una luz, el mundo te necesita [...] me pone su pensamiento en las manos como si fuera un hermoso pan. Y lo partimos y lo saboreamos los dos. He tenido suerte en encontrarme con un hombre así”; y los medios de comunicación y la policía que lo definen como terrorista malvado, individuo peligroso y asesino. No aparece una intencionalidad moralizadora explícita en el texto que deja al espectador decidir sobre el tema por sí mismo, aunque personalmente, creo que se reconoce claramente su interés por ofrecer la parte positiva del revolucionario. El autor quiere transmitir un mensaje positivo en referencia al personaje del revolucionario y de la revolución, que es una parte de este conflicto que suele solaparse u obviarse directamente.

La reacción desproporcionada de la policía frente a la mujer que abre la puerta, pese a que lo hace de un modo agresivo (que no tiene una razón lógica en el texto para producirse), también nos sitúa como espectadores en la otra parte del conflicto, en un lugar poco amigable.

6. JULIO ORTEGA CUENTAS

Trabajador infatigable. Su abultado currículum⁸⁰, comienza con su licenciatura y doctorado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, en el año 1964. Su tesón e interés en profundizar en la literatura de su país, especialmente, pero también de la literatura escrita en lengua castellana en general, le ha llevado a trabajar en diferentes universidades en Hispanoamérica, Europa y Norteamérica. Desde el año 1989 trabaja en la Universidad de Brown en donde ha ejercido diferentes cargos académicos.

Ha escrito poesía, novela, cuentos, una larguísima lista de artículos de crítica literaria e investigación académica, ha realizado ediciones de diferentes autores... y también ha escrito teatro que es el tema que nos ocupa. Precisamente uno de sus primeros pasos en el mundo de la creación literaria lo dio en la producción dramática. Su paso por la Universidad Católica coincidió con un momento en que se comenzó a tener conciencia de que había que fomentar la figura del autor nacional. La Universidad Católica mueve ficha en este sentido y, en 1962, crea el grupo de Teatro de la Universidad Católica, el TUC. Entre sus actividades estaban la puesta en escena de obras de autores noveles, no publicados y posteriormente crearon un Fondo Editorial donde se editaron estas obras. Las primeras obras teatrales de Julio Ortega inician esta serie de publicaciones con el volumen llamado *Teatro*, que incluye diez piezas breves: *El intruso*, *La campana*, *Perfecta soledad*, *La ley*, *Se vende cualquier cosa*, *Sociedad anónima*, *Cómo cruzar una calle*, *El mosto de los lagares*, *Lázaro* y *Moros en la costa*. En su “Prólogo” se incide en la importancia de la labor que inician para el futuro teatro peruano:

La idea de crear un fondo editorial en el TUC surgió de nuestro propósito de dedicar gran parte de nuestra actividad futura a la representación de nuestros autores, partiendo del convencimiento de que no se puede hablar de Teatro Peruano sin autores peruanos constantemente representados. Al encarar esa tarea nos encontramos con la dificultad que significa la escasez de obras teatrales peruanas editadas y comprendimos la necesidad de

⁸⁰ <https://vivo.brown.edu/docs/drrb/10291.pdf>. (Consultado abril 2015).

iniciar la publicación periódica de la producción teatral de nuestros autores, aún dentro de la modestia de nuestros medios económicos (p. 5).

El escritor y especialista en teatro latinoamericano Robert J. Morris menciona en un artículo sobre la obra teatral de Julio Ortega, una serie de obras escritas a partir de 1966: *Aguarde su turno*, *Pedir la palabra*, *La bolsa o la vida*, *Varios rostros del verano* y *Mesa pelada*. Explica, Morris “as is so often the case with works by contemporary Hispanic American writers, however, those plays not included in *Teatro* are not readily available. Despite several trips to Lima, this writer has been unable to secure these works, with the exception of *Varios rostros del verano*⁸¹ [1972: 42]. Ésta última recibió el Premio de Teatro de San Marcos y fue publicada por la editorial del Teatro Universitario de San Marcos en 1968, junto con la obra de Edgardo Pérez Luna *Orfeo en las tinieblas*. En 1974, *Varios rostros del verano* junto con *Mesa pelada*⁸² se incluyen en un recopilatorio con el resto de las obras que aparecieron en la primera edición, de 1965, realizada por el TUC. En opinión de Morris⁸³,

Since the beginning of his dramatic career, Ortega has been vitally concerned with weakening the traditional interest in Peru in the naturalistic and the vaudeville- type theatre. His production is a representative expression of the growing desire in Peru to establish a theatre of modern design which puts emphasis on Works with universal appeal, man’s problematical existence, and situations with an intelectual basis [1972: 42].

Estoy de acuerdo con esta afirmación de Morris en cuanto al interés de Ortega en la problemática más profunda del ser humano y para entender su obra hay que

⁸¹ “Como es habitual con trabajos de autores hispanoamericanos contemporáneos, estas obras no incluidas en *Teatro* no son fáciles de encontrar. A pesar de que he realizado varios viajes a Lima, este escritor ha sido incapaz de conseguir estas obras con la excepción de *Varios rostros del verano*”. (Trad. Paz M.). Esta afirmación de Morris corrobora mi experiencia en la búsqueda de textos de teatro contemporáneo.

⁸² *Mesa pelada*, escrita en 1969, rompe con el tipo de teatro escrito hasta entonces por Julio Ortega. La obra expone las cuatro versiones que se dieron respecto a cómo fue la muerte del comandante de la columna *Pachacutec*, Luis de la Puente Uceda (1926-1965), en Mesa Pelada (Cusco), uno de los frentes de las guerrillas de 1964 y 1965. Los personajes de la obra son combatientes de las guerrillas.

⁸³ “Desde el principio de su trayectoria dramática, Ortega ha estado profundamente preocupado por debilitar el interés tradicional en Perú por el teatro naturalista y de vodevil. Su producción es una expresión representativa del creciente interés en Perú en establecer un teatro moderno que ponga énfasis en trabajos de interés universal, en la problemática existencial del hombre y en situaciones con fundamento intelectual”. (Trad. Paz M.)

recurrir al Existencialismo. Movimiento literario y filosófico europeo de principios del siglo XX. Las primeras obras de Ortega representan el tipo de teatro que tuvo cabida en los sesenta en Perú y que Mario Delgado, entre otros críticos, denominaron “el teatro fotocopia”.

El Existencialismo nace en gran medida como resultado de las dos grandes guerras que asolaron Europa entre 1914 y 1945. El ser humano comienza a cuestionarse cada aspecto de su vida buscándose a sí mismo en medio del caos que le rodeaba. El pesimismo reinaba y tiene sus manifestaciones literarias en la obra de autores como Jean Paul Sartre y Albert Camus, que entienden que desde su posición de escritores deben poner de manifiesto también las injusticias. Ambos plasman en su teatro el desmoronamiento del mundo y la necesidad de libertad del ser humano. Para entender la obra de Ortega debemos incluso retrotraernos más en el tiempo y buscar en el autor por excelencia del Teatro del Absurdo, Alfred Jarry y a Antonin Artaud, a los que seguirán a lo largo del siglo XX autores como Eugène Ionesco y Samuel Beckett.

Las características esenciales de ese movimiento las podemos resumir en cuatro puntos. Primero, la realidad es incomprensible a nivel racional. Segundo, en este teatro no tienen cabida reglas tales como la unidad de acción, tiempo y lugar. Tercero, los personajes carecen de identidad propia convirtiéndose en arquetipos por eso se desdoblan, también las situaciones y las palabras se repiten, el tiempo se detiene, el lenguaje queda relegado y su valor queda muy mermado. Cuarto, derivado de todo ello la importancia de la puesta en escena, muy detallada en la disposición de los objetos, los juegos luminosos, etc.

El intruso

Es la primera pieza de las diez que forman el volumen, *Teatro*, de Julio Ortega [1965], editado, por el Fondo Editorial del Teatro de la Universidad Católica. En ella encontramos las cuatro características esenciales del Existencialismo que enumerábamos. *El intruso* comienza con un listado de los personajes que aparecerán en escena. Lo primero que nos llama la atención es que el primero de ellos se llama “X”, después vienen “el intruso”, “un empleado” y “la novia”. Con X, Ortega entra de lleno

en el prototipo de personaje existencialista: ni siquiera tiene nombre propio. Se le nombra por el signo de la indefinición por excelencia, la equis. El protagonista de la obra es un ser absolutamente indeterminado, sin identidad propia. Es más, en el transcurrir de la acción, el personaje se desdobra en un *alter ego* –el intruso– que le suplanta cuando lo juzga oportuno poniendo a X en una situación que se le escapa de las manos totalmente y que no puede entender ni controlar.

Las acotaciones espaciales y de movimiento escénico son muy precisas porque suplen a los diálogos y las explicaciones verbales que serían característicos de un teatro convencional. Comienza la representación con X, seguido “cautelosamente” por el intruso, caminando por el pasillo de la sala, camino de la escena. En un momento determinado y bajo la mirada de X, el intruso se para y lo observa a través de una abertura que ha hecho en un periódico. Entendemos que X es el protagonista porque mantiene un diálogo con el público desde que comienza la representación: “Parece que me sigue... ¿qué querrá? Confieso que no lo entiendo” (p. 9).

La luz, como medio de expresión escénica, es fundamental en esta obra. Recordando las observaciones de Kowzan:

La iluminación teatral puede delimitar el lugar teatral: los focos concentrados sobre una parte del escenario significan el lugar de la acción en ese momento. La luz del proyector permite también aislar a un actor o un accesorio. Lo hace no solamente para delimitar el lugar físico, sino también para poner de relieve a tal actor o tal objeto con relación a su contorno; se convierte entonces en signo de la importancia, momentánea o absoluta, del personaje o el objeto iluminado [1992: 47].

El uso de la luz en *El intruso* nos describe dos espacios en donde se desarrolla la acción, la oficina y la casa de X. El resto de la sala, sujeta a la acción de la luz, se utiliza como la calle o los espacios públicos. También, como dice Kowzan, la luz del proyector sirve para poner de relieve a un actor u objeto en relación con su entorno en un momento determinado. Tras la persecución de X por el intruso, la luz nos desvela la oficina de X. Entra el intruso y el empleado de la oficina le saluda. X, que sigue hablando con la platea empieza a atar cabos, intentando comprender lo que le está sucediendo. OSCURIDAD y, después, LUZ sobre la casa de X, nuevamente cuando

llega X, ya el intruso sale de su casa vistiendo un abrigo como el suyo. Cuando logra entrar en su casa comprueba que falta su abrigo, que el intruso ha firmado una carta por él y que ha avanzado diez páginas de la novela que X está leyendo. La despersonalización es progresiva hasta que llega un punto en que no puede entrar en su casa:

X (*A la platea.*): ¿Qué puedo hacer? Mi casa está otra vez cerrada por dentro. Anoche tuve que escalar una ventana. Lo vi roncando en mi cama. Tuve que dormir en el sofá... pero ahora... si el criado me confunde y... Tendré que buscar un hotel (p. 11).

Después, el intruso aparece del brazo de una muchacha “¡Mi novia!”, exclama X. De nuevo: OSCURO. LUZ sobre la casa de X. Ahora es el intruso el que sale de la casa felizmente y de pronto se estremece: “X está parado, mirándolo, fingiendo leer un periódico que tiene una enorme abertura”. El final nos muestra a X decidido a imitar a el Intruso para hacerse pasar por él: “Corregiré mi pobre aspecto y empezaré a vestirme como él. Ah, estoy seguro que... Sí, esta noche. ¡Esta noche él dormirá en el sofá! Empieza a caminar como el intruso. Último compás de alguna melodía y cae el TELÓN” (p. 11).

X no tiende a afrontar la situación y clarificarla. Como en el caso de la obra de Ionesco, en la que la pareja de ancianos protagonistas de *Las sillas*, reciben a una gran audiencia para comunicarles un mensaje esperanzador pero que encuentran que su audiencia son sillas vacías y el orador es sordomudo. Cuando comienza a hablar sólo emite gruñidos. La obra de Ionesco refleja la angustia de los protagonistas ante la aceptación de la realidad. Su vida habría sucedido en la elaboración de un mensaje para la humanidad que nunca se escribió, ante una audiencia que nunca existió y pronunciado por un orador incapaz de hablar.

En la obra de Ortega, el lenguaje pierde su sentido comunicativo. X sólo habla con la sala para señalar acciones que ya se han producido en escena. Como una constatación. Constata verbalmente que no entiende la situación y el despojamiento al que se va viendo sometido. Se limita a aceptar que el intruso le ha reemplazado en su trabajo, en su casa y en sus relaciones afectivas como algo inevitable y opta por imitar y

seguir el mismo comportamiento del personaje que le ha llevado a esa situación vital para ver si así consigue retomar el control de su vida.

Nos transmite el autor la impotencia y la aceptación del ser humano, propia del teatro existencialista, ante un mundo que es absurdo, que no comprende y en el que no puede decidir sobre su existencia porque está sometida a dictados que no están a su alcance.

Juega un papel importante la caracterización. Dice Kowzan: “todo elemento de vestuario puede convertirse en accesorio cuando desempeña un papel particular, independientemente de las funciones semiológicas del vestuario” [1992: 45]. En la obra de Ortega, el personaje X, cuando se encuentra en medio de una confusión total por la suplantación a la que se está viendo sometido, dice a la platea “corregiré mi pobre aspecto y empezaré a vestirme como él. ¡Ah, estoy seguro que... sí, esta noche! ¿Esta noche él dormirá en el sofá!” (p. 11). La transformación es total, dice el texto “empieza a caminar como el Intruso” (p. 9). Es importante tener en cuenta que la primera vez que aparece en escena el Intruso se coloca unas gafas y un bigote iguales a los de X, lo que crea inquietud en éste “tras él sigue el Intruso. Ahora lleva lentes como X. X nervioso en un extremo. En el otro, el Intruso le da la espalda y se coloca unos bigotes idénticos a los de X. Se miran” (p. 9). Son de vital importancia estos elementos caracterizadores para entender el discurrir de la acción.

CAPÍTULO II
EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA
INICIO DEL CONFLICTO ARMADO

1. ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS DEL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA EN HISPANOAMÉRICA. EL CASO PERUANO

En América Latina la creación colectiva supuso una renovación del teatro. Estoy de acuerdo con el escritor cubano Garzón Céspedes, cuando afirma que es la representación estética del momento social de cambios que se estaba viviendo. Un momento, desde los años sesenta, en que las clases menos favorecidas toman conciencia de la desigualdad social e inician movimientos, tanto sociales como políticos, en un intento por romper con los regímenes establecidos, favorecedores de esas circunstancias de desigualdad y que se habían mostrado claramente en decadencia e ineficaces para gobernar.

El director teatral Eugenio Barba, que desde los años setenta mantiene relación con los grupos teatrales que estaban surgiendo en Latinoamérica, reflexiona sobre ese momento histórico y el sentido de hacer teatro, y cómo hacerlo, en esas circunstancias específicas:

En los años 70, América Latina es un continente desgarrado por las desigualdades sociales, las tensiones políticas, las limitaciones de la libertad y la violencia indiscriminada. Tallados por las rígidas aristas de la carestía, los distintos países viven cabalgados por la angustia de la inestabilidad, siempre al borde del colapso económico, el golpe de estado o la rebelión popular. La sociedad a menudo se convierte en un sartal donde se debaten el individuo y el poder: este intenta imponer su fuerza con toda clase de constricciones; aquel intenta zafarse de su dominio a la búsqueda de unas condiciones de vida más dignas. Cuando el Odin llega a Latinoamérica, en 1976, se encuentra con una realidad social que hace muy difícil la existencia del teatro tal como es entendido en Europa. ¿Se puede hacer teatro en Latinoamérica sin que parezca una actitud de derroche frívolo e intolerable? ¿Es el teatro, entonces, un lujo que solo pueden permitirse las sociedades avanzadas? [2011: 106].

Me parece significativo el concepto de política que impera en Latinoamérica y que he ido encontrando en diferentes documentos a lo largo de este estudio. Es el caso de, por ejemplo, un trabajo académico sobre teatro y violencia en Perú del investigador teatral y profesor de la Universidad de San Marcos, Alberto Villagómez [2014: 1], que dice: “entendemos por política toda acción o idea que impulsa a toda fracción de clase, institución u organización social a trazarse como meta el control del Estado, para ejercer el poder y plasmar sus objetivos de clase sobre toda la sociedad. En determinadas circunstancias, se recurre al uso de la violencia de las armas para alcanzar, conservar o detentar este poder”. Peculiar concepto que, además, vincula el poder y la violencia. Esta vinculación deja huella, obviamente, a la sociedad y podemos rastrearla en sus manifestaciones dramáticas en el devenir de su historia. Un ejemplo reciente lo encontramos en el teatro que se hace en Perú a partir de la década del ochenta y hasta finales del siglo XX, en que la escena vuelve a ser reflejo y medio de expresión social de la violencia interna en la que se vio envuelto el país, como veremos más adelante.

Los contenidos del teatro de creación colectiva en todo el continente latinoamericano expresan la búsqueda de una América propia y de la identidad de cada uno de sus pueblos. Se incorpora al espectador no sólo en la representación sino como protagonista de lo que está viendo en la escena. Es su vida la que se pone delante de él, pudiendo además ser parte activa en la representación. La opinión generalizada es que es un teatro verdaderamente del pueblo. En opinión de Garzón Céspedes: “la importancia renovadora de la creación colectiva dentro del teatro latinoamericano está marcada por sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos y la problemática de una comunidad, zona o sector social específicos. También por su dinámica, que permite a cada miembro de los grupos emplear al máximo su capacidad creadora” [1978: 3].

Opina Garzón Céspedes, hombre que ha dedicado su vida al teatro, que el origen de este hecho teatral es popular y colectivo y que tiende a desenvolverse en las calles y espacios públicos y a alejarse de los escenarios tradicionales.

Sus textos no son literatura cerrada, son textos que surgen de entrevistas e investigaciones. Son el resultado de la discusión y el debate entre los miembros del grupo, que se enriquecen tanto en el proceso de montaje como en la representación y cuando ésta termina, porque intentan acercarse a un nuevo público que, en muchos de

los casos, no había tenido la posibilidad de ir al teatro nunca anteriormente. Con la creación colectiva, opina Garzón Céspedes, la clase obrera se siente parte de la representación, no lo ve en absoluto una práctica ajena a su realidad, a sus inquietudes y a sus vivencias cotidianas y define este modo de hacer teatro como la vía de ruptura con lo que él llama “teatro universal”:

El teatro revolucionario perfila con la creación colectiva sus propios contornos estéticos. No se trata de negar el teatro universal sino de evaluar nuevamente sus manifestaciones desde los intereses de nuestros pueblos, desde los principios de la clase obrera, desde el marxismo. Tomando aquello aún válido que permita crear nuevos métodos que respondan al continente latinoamericano y a su realidad, enriqueciendo así el teatro en general [1978: 5].

Debemos comenzar aclarando qué se entiende por teatro de creación colectiva en el contexto teatral hispanoamericano desde los años sesenta hasta finalizar el siglo XX. La definición propuesta por el profesor y director teatral argentino Gustavo Geirola, en mi opinión, es muy acertada y recoge todos los elementos que lo caracterizan, incluido su aspecto social y financiero:

La creación colectiva es una metodología muy desarrollada por el Nuevo Teatro Latinoamericano desde los años sesenta. En general, se parte de alguna idea o de un texto que sirve de base a las improvisaciones de los actores, quienes diseñan situaciones, personajes, espacios, etc. Durante este proceso, se toman muchas notas y luego se conforma un texto para la representación. A diferencia del teatro tradicional que parte del texto dramático ya escrito por un autor, la creación colectiva parte de la actuación y llega al texto, como producto final. Este texto es dramático y a la vez espectacular. Y por supuesto, no tiene UN autor, sino muchos. En la creación colectiva, además, los roles se distribuyen y diversifican, porque un espectáculo teatral requiere no sólo de actores sino también de apoyos técnicos muy precisos. Muchos de los grupos que en América Latina trabajan con esta metodología carecen, en general, de una base financiera importante. El teatro de la pobreza no es, sin embargo, un teatro pobre; es un teatro que privilegia la imaginación, que es rico en propuestas, y que no se apoya necesariamente sobre el esplendor de la tecnología y los grandes presupuestos. La creación colectiva es, además,

una metodología que tiene una ética de trabajo basada en la solidaridad, la colaboración, el respeto mutuo. No es, como su nombre lo indica, un estilo individualista ni tampoco basado en el star system [2014].

En lo relativo a la creación dramática, en el teatro convencional, la puesta en escena parte de un drama escrito que se somete a una reescritura en el proceso de la representación. Lo que se hace al pasar del texto escrito a la representación es traducir una serie de signos lingüísticos mediante sistemas de signos que no siempre son lingüísticos. Encontramos en el texto dramático los diferentes “textos” que describe Larthomas [1980]: el texto paraverbal, paralingüístico o suprasegmental, que incluye indicaciones sobre el tono o entonación, intensidad, duración, pausas, etc. para una posible actualización –actuación, interpretación– del texto verbal dialogado. El texto dinámico-corporal, que incluye indicaciones sobre mímica y cinésica, gestos, movimientos, expresividad, organicidad, etc. El texto caracterizador externo o las indicaciones sobre maquillaje, peinado, vestuario, rasgo físico. El texto caracterizador interno, indicaciones sobre emociones, actitudes, carácter, temperamento, modo de ser de los personajes. El texto proxémico, incluye indicaciones sobre la relación y distancia entre interlocutores. El texto musical y sonoro, indicaciones sobre la música y los efectos sonoros. El texto espacial fijo, indicaciones sobre escenografía, objetos, mobiliario, iluminación. El texto espacial móvil, indicaciones sobre cambios escenográficos, en el mobiliario, la utilería, el espacio escénico y el de los espectadores. El texto temporal, indicaciones sobre el tiempo escénico y el de la representación o ficción. El texto rítmico, indicaciones sobre el ritmo de las acciones, escenas, actos, partes o secuencias en que se estructura o divide la obra, así como el tempo global.

En el caso del teatro de creación colectiva se parte de la escena. Antes del signo lingüístico se producen los signos paralingüísticos, proxémicos y cinéticos. Entendiendo por signos paralingüísticos las cualidades físicas del sonido que nos transmiten información sobre el que lo emite. El tono, el timbre, el volumen, la intensidad, nos informan del sexo del que habla, su edad, el estado físico o anímico en que se encuentra, si está resfriado, por ejemplo, si está alegre, triste, ilusionado, sorprendido... También se incluyen en este tipo de signos los indicadores sonoros de reacciones fisiológicas y

emocionales como el llanto, la risa, un suspiro, un estornudo... Las interjecciones, las onomatopeyas y las pausas y los silencios en la emisión de sonidos.

Los signos proxémicos recogen la organización del espacio en la comunicación lingüística, las relaciones de proximidad, de alejamiento, etc., entre las personas y los objetos cuando interaccionan, las posturas que adoptan entre sí y la existencia o ausencia de contacto físico, y el significado que se desprende de dichos comportamientos.

Los signos cinéticos, son los que producen los movimientos de las diferentes partes del cuerpo, la expresión corporal. Después, toda esta información que se ha ido generando en el desarrollo de cada uno de los textos que constituirán la futura puesta en escena, se recogerá lingüísticamente.

En este caso, el lugar de la representación da forma a la escritura. Es “el ámbito escénico” [García Barrientos, 2003: 128], el espacio con las formas y los movimientos más “el tiempo dramático”, el presente de la representación [García Barrientos, 2003: 83] lo que define la acción teatral y dará lugar al texto lingüístico. Es decir, se sigue el orden inverso al proceso habitual de la creación dramática. El punto común en ambos casos lo encontramos en la motivación para iniciar este proceso. En ambos casos, el del escritor ante la hoja en blanco, y el del grupo que comienza a trabajar en un escenario, hay una idea fundamental, un significado que se quiere transmitir a través de la representación.

Existe otra modalidad de teatro de creación colectiva en la que se parte de un texto dramático escrito y es el grupo en conjunto el que realiza su análisis y su puesta en escena. El montaje se realiza a través de la mirada del grupo, que llegan a acuerdos en los ensayos. Es decir, no es un teatro que nos ofrece la lectura o visión de un director.

Santiago García, fundador y director del grupo La Candelaria, en una entrevista que tuvo la amabilidad de darme en 2005⁸⁴, con motivo de la representación de la obra *El Quijote*, en la sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, me explicaba cómo habían ido evolucionando respecto al tema de la autoría a lo largo de la historia del grupo:

⁸⁴ Entrevista no publicada.

Los mejores resultados que hemos tenido siempre han sido con las creaciones colectivas pero, para no atarnos a una fórmula, también montamos obras a partir de textos individuales. Esta que traemos aquí, El Quijote, es una obra de creación individual, no es colectiva. Escrita por mí, firmada... el año pasado vinimos con la última que hemos hecho, que es de creación colectiva, se llama Naira, la presentamos en el Festival de Cádiz y aquí en Madrid en la Casa de América. Es colectiva y eso nos funciona muy bien. Tenemos una muy buena respuesta por parte del público.

La Candelaria es uno de los grupos emblemáticos del teatro de creación colectiva en Hispanoamérica. Nació el 6 de junio de 1966 (según Santiago García, “el seis del sexto mes de 1966, según la cábala, con muy buen pie derecho”) en el barrio de La Candelaria, en Bogotá, lugar en el que tienen su sede. Santiago García me explicaba sus conclusiones sobre la importancia de este modelo de trabajo, fruto de los muchos años que lleva al frente del grupo:

En la creación colectiva uno aprende mucho a respetar a otros. A veces hay cosas de otros que inicialmente parecen bobadas, pero después, en el plano del trabajo uno tiene que reconocer que los otros también tienen mucha razón, esto sobre todo dirigido al director, que siempre quiere imponer sus ideas y cree que es el más sabio de todos. Pero resulta que una persona que está muy aislada y muy tímida, de pronto puede resultar con ideas muy buenas, que ya puestas en escena funcionan muy bien. Entonces empieza haber una especie de aprender a oír al otro, no a imponerse por la autoridad o por la fuerza sino por la práctica del trabajo. Por otro lado, aprender también que un grupo tiene una memoria y que es a veces más interesante que la memoria que tiene un individuo. Como llevamos tanto tiempo juntos y hemos hecho tantas obras, esa experiencia colectiva va decantándose en un saber colectivo que es muy diferente al saber individual.

El teatro de creación colectiva no fue una manifestación teatral aislada, ni puntual. Por el contrario, fue un movimiento teatral que se extendió por todo el continente hispanoamericano y que ha tenido continuidad hasta la actualidad. Dado el impacto y la magnitud que estaba alcanzando esta nueva forma de expresión y creación dramática, en febrero de 1975, en la sala Hubert de Blanck de La Habana, se organizó

un debate sobre el fenómeno del teatro de creación colectiva en el que participaron María Escudero, Alonso Alegría, y Manuel Galich.

En opinión de Manuel Galich, escritor, político y dramaturgo guatemalteco, fundador de la revista *Conjunto*, que ha sido, y sigue siendo un puntal y un referente para el desarrollo y el conocimiento del teatro latinoamericano: “es a partir de la década de los 60 que se puede hablar de un teatro latinoamericano. Gran movimiento de renovación, búsqueda, combate y afirmación ha sacudido hasta los cimientos la actividad teatral de nuestra América, incluyo a las minorías chicana y puertorriqueña de EEUU” [Garzón Céspedes, 1978: 15]. Opinaba Galich que el teatro que se hace hasta ese momento en América Latina trata de no ser hiriente con América del Norte y Europa. El trato de “lo popular” en el teatro era “lo risible”, lo pintoresco que pudiera hacer reír y divertir a las clases dominantes económica y políticamente. En su opinión, es a partir de los sesenta, y con la Revolución Cubana, que se inicia una verdadera revolución social en Hispanoamérica y las clases dominantes comienzan a no sentirse tan asentadas porque las clases más domeñadas ven en este periodo un mensaje que los puede vivificar y sacar de su penuria. La “revolución”, dice, se entiende como una forma de recuperar la propia identidad, de tener una personalidad nacional que no era posible con la dominación extranjera. El teatro de creación colectiva propicia este espíritu al acercarse a las masas buscando un nuevo lenguaje, poniendo al aire la realidad social: las extorsiones, las injusticias y los fraudes.

Para María Escudero, crítica teatral argentina [Garzón Céspedes, 1978: 40], el comienzo del nuevo teatro se produce a partir del año 1963, en Colombia, con el Teatro Experimental de Cali (TEC). Las causas de la aparición del teatro de creación colectiva son, según su criterio, la reacción a la doble colonización que sufren los países latinoamericanos. Por un lado, el teatro de creación colectiva no se da en las capitales, normalmente nace en el interior de los países. Suele llegar después a las grandes capitales. En su opinión, el primer teatro colectivo en su país se hizo en 1968 en la Universidad de Córdoba, al comprobar que la dramaturgia que se solía hacer, la de la capital, trataba los problemas que le afectaban: el deterioro de la clase media argentina. La metrópoli era la que mediatizaba lo que se hacía en el exterior. El otro lado de la doble colonización de la que habla Escudero es la que viene del exterior, de Europa o de los Estados Unidos. Esta doble colonización será la que desate el fenómeno de creación

colectiva y, también, el hecho de que en esta década muchos de los países latinoamericanos se industrializan, naciendo así la figura del proletariado con todos los nuevos problemas que ello conllevaba. La creación colectiva, en muchas ocasiones, se origina a las puertas de las fábricas para dar información a los obreros sobre su situación y sus derechos.

Sin embargo, a Alonso Alegría, dramaturgo y director teatral peruano, no le parece acertada la opinión de María Escudero cuando dice que el teatro de creación colectiva es un movimiento de abajo arriba, es decir, que es una exigencia del pueblo oprimido el hacer un teatro revolucionario, contestatario, de izquierdas, sino que, en su opinión son grupos no oprimidos los que crean el teatro de creación colectiva. Más bien una acción de arriba hacia abajo que, efectivamente responde a los intereses del pueblo trabajador, pero no es una iniciativa del pueblo trabajador. Para él, el nacimiento del teatro de creación colectiva es fruto de una época en la que había que suplir la falta de dramaturgos que estuvieran a la altura de los acontecimientos y que tuvieran los mismos intereses que el pueblo trabajador: “entiendo como algo encomiable que los actores y la gente de teatro hayan asumido la responsabilidad de crear sus propios textos en un momento en que no hay suficientes dramaturgos comprometidos con este proceso. Es un mal necesario” [Garzón Céspedes, 1978: 45]. En su opinión, es verdad que le da mucha libertad creativa al actor, pero no así al grupo que no puede desarrollar personajes en profundidad y en complejidad. Define las creaciones colectivas como históricas o documentales, siempre episódicas porque van pasando de una cosa a otra. No cree que haya ningún caso en que una obra llegue a concretar en profundidad un tema o a presentar en profundidad a un personaje. Otros autores, como Grégor Díaz, abundan en esta idea:

Debemos aseverar que en el Perú, “el espectáculo escénico” en las dos últimas décadas se ha desarrollado en forma inopinada a nivel nacional. Su alcance y cobertura es notable. Se desarrolla preferentemente en las zonas marginales de la metrópoli (hecho inusitado) y en las provincias, especialmente (y con más importancia) en las serranas. Cobra un sentimiento de feria (fraternidad, alegría, confrontación) en las Muestras de Teatro Regional y Nacional. Estos espectáculos por lo común se escenifican mediante la creación colectiva, tomando como columna vertebral algún hecho sindical, social:

pertenecen al “Espectáculo crónica”, “Primera Plana”, cuyo interés desaparece al siguiente día. Si bien es cierto que han salido de madre (políticamente), el retorno al cauce, quizás, si se liberan de los “estereotipos cultos” de la capital, permitirá que cada pueblo encuentre su natural estética de expresión, fluida, diáfana, vital como su lengua, sin medias máscaras, saltitos, zancos, ni hombres que se echen hombres a la espalda para dar un salto, alternar la posición y decir, por ejemplo: ¡Yo..!, sin ton ni son; ni actrices que, para simular heroicidad, pongan cara, gestos y ademanes de varonas [1993: 65-66].

En opinión de Alegría, la creación colectiva, en cuanto a su temática, tiende a la recuperación de materiales históricos anteriores o hacia una puesta en escena de la problemática inmediata del pueblo al cual está dirigido y, en cuanto a su forma, se caracteriza por la yuxtaposición de escenas concatenadas por canciones o momentos de narración. Ve legítima la tendencia a recuperar momentos históricos y, consecuentemente, la estructura debe ser historicista, en un intento de narrar la mayor cantidad de datos, la mayor cantidad de años de proceso posible.

Otros autores peruanos no son de la misma opinión y la creación colectiva les parece una moda sin sentido. Juan Rivera Saavedra, por ejemplo, en su libro *Apuntes para una Historia del Teatro Peruano* [2007] dice sobre la década del setenta que los directores de teatro, por coquetería y estar a la moda, dejaron de llamarse así para convertirse en “coordinadores”. El ser revolucionario se identifica con “un cambio de etiqueta”. En su opinión, a esta década se la puede denominar como la de la sublevación o rebelión del actor porque se empezó a atacar al autor, sin compasión, sin leer, ni conocer su obra. “¿Por culpa de quién?, se pregunta Rivera Saavedra con tono sardónico, “he ahí el misterio. Misterio como el de la Virgen María”.

A la par del proceso de renovación sociológico y cultural, que se estaba produciendo en el resto de Hispanoamérica, en Perú, en 1964, se estaba celebrando la IV Conferencia Nacional del Partido Comunista Peruano. Allí comenzaron a destacar las posiciones políticas de Abimael Guzmán, que acercó al Partido Comunista Peruano a posiciones maoístas frente a otras posiciones revisionistas del partido que formaban parte de la escena en aquel momento, y que quedaron relegadas. Ayacucho pasó a ser su centro de actuación y el origen de las acciones de la guerrilla que comienzan a ser visibles a partir de la década del setenta.

En 1968 se produjo, como hemos visto, el golpe de estado del general Velasco Alvarado, y el que era el presidente electo, Fernando Belaúnde, es destituido y abandona el país [Anónimo, 1998]. En este caso, rompiendo la tónica usual, este golpe militar tiene tintes marxistas. Desde 1968 a 1977 gobierna el país el que se ha dado en llamar “el cholo Velasco”. Una de sus primeras medidas fue la expropiación de la explotación de unos yacimientos petrolíferos que habían sido cedidos por el gobierno del electo presidente Belaúnde a la International Petroleum Company (IPC), subsidiaria de la American Standard Oil Company. Continuó con la política de expropiación de explotaciones agrícolas latifundistas controladas por dinero extranjero. Estas políticas tuvieron como consecuencia la ruptura de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos. También en ese periodo se llevó a cabo una reforma agrícola y de control de precios de los productos básicos.

Las repercusiones de este golpe fueron claras obviamente en todos los ámbitos sociales y económicos del país pero también en el de la cultura. Punto éste que normalmente no había sido de interés para otros gobiernos. Se promueve el aprendizaje del quechua, que era el segundo idioma oficial; el concepto de país se amplía, no se limita a la ciudad de Lima sino que Perú se presenta como una realidad inmensa, variada y por descubrir.

Hugo Salazar del Alcázar [1988: 297], crítico teatral peruano, destaca que el nuevo golpe de estado tuvo componentes distintos a los habituales. Los militares no representaban intereses extranjeros sino que eran nacionalistas y empezaron a aplicar un programa radical de reformas tendentes a cambiar y modificar, con el fin de modernizar, todos los aspectos de la vida nacional y ciudadana. Se llevó a cabo una política de reformas del modelo que priorizaba a la oligarquía terrateniente y de expropiaciones de los monopolios extranjeros, que llamó la atención internacional y sobre todo de países tercermundistas que lo tomaron de referente. Estas reformas se conocieron posteriormente como el “modelo peruano”.

En los años sesenta, quizá por la influencia de otros países de modelos capitalistas, el país agrario y tradicional fue perdiendo importancia frente al Perú urbano de las grandes ciudades de la costa que se valoró y fomentó. Se produjo un gran movimiento migratorio que cambió la estructura interna y externa de las ciudades de todo el país. Hasta ese momento, Lima miraba al resto del país como si fuera el

extranjero. En palabras de Alonso Alegría: “por los años sesenta nosotros, los de la capital, todavía nos sentíamos lejos de un Perú que nos gustaba imaginar como un lugar remoto de vestidos típicos, ruinas maravillosas, poca educación y menos teatro; un lugar que nos era ajeno y del que vivíamos aislados aquí en esta ciudad cosmopolita sentada mirando al mar y dándole la espalda a eso que algunos llaman “el Perú profundo” [1988: 287].

En la etapa de gobierno del general Velasco se intentó revertir esta situación. Para ello, entre otras cosas, se generó un precario pero interesante sistema en cuanto a las artes en general y en cuanto al teatro en particular. La tendencia era que la oferta cultural traspasara los límites convencionales del centro de las ciudades, hacia las zonas periféricas y, de ahí, hacia el interior del país.

En un intento por fomentar el desarrollo de la cultura, se tomaron varias medidas. Por una parte, se crea el Teatro Nacional Popular, en el año 1971. Velasco pone al frente a Marta Hildebrandt, que, a su vez, nombra como director a Alonso Alegría. El escritor Bruno Podestá escribía sobre la situación en una entrevista al recién nombrado director del Teatro Nacional Popular: “una de las visibles preocupaciones del actual gobierno peruano es la de vitalizar y reorganizar las instituciones oficiales relacionadas con el mundo de la cultura. (Según afirmaba un comunicado del Consejo General de Cultura aparecido en el Diario “El Comercio”: ...un plan técnicamente elaborado, para lograr la urgente reestructuración de las instituciones culturales del país dentro del proceso revolucionario peruano)” [1973: 33-41].

La primera producción del Teatro Nacional Popular [Slawson, 1991:89], en 1971, es *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Alonso Alegría consigue formar un elenco sólido y estable que le permite montar obras de muy diversos autores, como Neruda, Shakespeare, Vargas Llosa, Calderón, Sófocles, etc. Lo que buscaba el Teatro Nacional Popular, según Alonso Alegría, era hacer un teatro que le interesara al público, a las clases populares y que les sirviera para su liberación, para su realización como seres humanos individuales, y como parte de un colectivo social. Buscaba el esclarecimiento de los cerebros del público, individuales y colectivos no su “obnubilación”. También era consciente de que encontrar un nuevo lenguaje y hacer que el teatro sea atractivo para la gente era una tarea complicada, que había fracasado en todos los intentos hechos en Perú hasta la fecha. Alegría continuó en una línea clásica

en cuanto a la estética de las producciones que montaba. En un momento determinado, se da cuenta de que hay que dar un cambio estético al Teatro Nacional y llama al director teatral Mario Delgado para que colabore con él. Montan juntos *Fuenteovejuna* y, no mucho tiempo después, Mario Delgado abandona el Teatro Nacional Popular por divergencias políticas.

Bruno Podestá, en su entrevista a Alonso alegría, se interesa por la corriente política con la que se identifica el Teatro Nacional a lo que Alegría responde de un modo bastante ecléctico, teniendo en cuenta el momento y el papel que estaba desarrollando en ese momento:

Nosotros somos un grupo estatal (esto es muy importante para una identificación política), por lo tanto, el grupo en conjunto y cada uno de los integrantes del grupo está, unos más y otros menos, todos comprometidos con el proceso actual y en una actitud de apoyo al proceso actual. La orientación específica, digamos el partido específico, si somos marxistas-leninistas, maoístas o fidelistas, eso ya es cuestión de cada quien. Este gobierno merece apoyo y se ha ganado el derecho al apoyo de un gran número de diferentes grupos de izquierda [1973: 37].

Por otra parte, fue importante para el desarrollo de la cultura, y también del teatro en ese periodo, la presencia del dramaturgo y director brasileño Augusto Boal que llegó contratado por el Ministerio de Educación para preparar monitores y educadores en una gran campaña de alfabetización en todas las regiones del país, como veremos más adelante. Para ello, utiliza tanto sus propios recursos dramáticos como los principios sobre la educación de su compatriota Paulo Freire. Se formaron a especialistas en educación y grupos de promotores teatrales para trabajar con la gente en las ciudades y también en las áreas rurales.

Según fue avanzando el gobierno militar de Velasco, se recrudecen los intentos de los partidos políticos, que en ese momento se encuentran en la clandestinidad, para intentar acabar con la dictadura. Curiosamente también éstos utilizarán el medio teatral como medio de expresión y presión política. Todo esto, junto con las presiones económicas internacionales y las inconsistencias y contradicciones internas que a nivel político sufría el “modelo peruano”, harán que se precipite el fin de esta etapa. Pero el

Perú de ese momento ya no es el mismo que encontró Velasco, es un país que ha ganado en madurez social y que defiende la modernidad. Con Velasco Alvarado, por encima de cualquier valoración política, se propició un cambio social cualitativo en Perú.

Pocos años después del golpe de estado, un nuevo militar quiere devolver la “normalidad” y la “democracia” al Perú. El general Morales Bermúdez, que ejerció como ministro y posteriormente fue nombrado Jefe del Estado Mayor del Ejército Peruano durante el gobierno de Velasco Alvarado, da un nuevo golpe militar en 1975⁸⁵, éste de tintes conservadores. Facilitó la entrada de dinero extranjero e inició una persecución a los miembros de los partidos de izquierdas, algunos de los cuales tuvieron que salir del país, exiliados. Fue el final del gobierno de Velasco Alvarado. Bermúdez gobernó de facto hasta el año 1977 en que murió Velasco, en teoría continuando con el proceso revolucionario iniciado en 1968. Dado que la situación política y social era ya insostenible, facilitó la creación de una Asamblea Constituyente que aprobó la Constitución de 1979 lo que dio paso a unas elecciones generales, en 1980. Éstas le dieron el poder de nuevo al arquitecto Belaúnde Terry (despojado de la presidencia del gobierno por el golpe de Velasco).

Volviendo al Perú de 1968, la gran tendencia en todos los órdenes y, por supuesto, en el cultural, es la de recoger las tradiciones andinas, en la búsqueda de lo que es verdaderamente peruano. Ya existían algunas recopilaciones de literatura quechua como las realizadas por José María Arguedas o del sacerdote Jorge A. Lira (ambos colaboraron en la preparación del libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua* de 1949, por ejemplo). Pero, a finales de los sesenta, esta labor se retoma de manera sistemática y profesional por lingüistas y antropólogos. También comienzan a valorarse y estudiarse algunos textos, de la época de la Colonia, que permitían conocer mejor el pensamiento andino, como la *Crónica de Guaman Poma*.

La producción teatral, en esta misma línea, recoge elementos de todas las zonas del país y los amalgama con las nuevas corrientes europeas en su búsqueda de un teatro nacional peruano. Es la etapa del nacimiento del teatro de grupo, que consigue un nuevo lenguaje teatral y un nuevo público. Los grupos de creación colectiva, que se originan

⁸⁵ Conocido como el *Tacnazo*, ya que se articuló desde la ciudad de Tacna.

generalmente dentro de organizaciones religiosas, culturales, gremiales o vecinales, pretenden una renovación del teatro tanto en su forma como en su contenido. El teatro comercial, que caracterizaba la década anterior, ahora da paso a grupos a los que no les mueven los intereses comerciales. Ven al teatro como un oficio con el que se gana la vida cada uno de sus miembros. Lo entienden como un trabajo equiparable a cualquier actividad profesional pero que tiene su razón de ser en su función social. Por ello, dan importancia y se centran tanto en la investigación como en la práctica escénica, hacen giras habitualmente en ese afán investigador y para mostrar sus puestas en escena. También asumen labores pedagógicas en sus talleres, escuelas y seminarios. Se aprovecharon los encuentros teatrales de las Muestras de Teatro Nacional como lugar de reunión y desarrollo de sus actividades y, también, para realizar talleres de formación para los que contaban con reconocidos profesionales de la escena. En ese momento había mucha demanda de formación específica en los diferentes ámbitos del teatro por parte de los participantes en los grupos de creación colectiva que estaban aflorando en todo el país.

En la elección del método de la creación colectiva como planteamiento de trabajo se aprecia la influencia que tuvo el Nuevo Teatro Colombiano, como afirma la investigadora Beatriz Rizk [1987] en su libro sobre el nuevo teatro latinoamericano. En él define al Nuevo Teatro Colombiano como una escuela y un sistema de cómo producir teatro de creación colectiva y como una de las influencias más importantes en el teatro de grupo en Perú. Mario Delgado, director teatral que salió muy joven de Perú para formarse en el medio teatral de Manizales, Colombia, es un buen ejemplo de ello. Cuando regresa a Perú, en 1970, lleva con él todo el bagaje que ha conseguido en su formación en Colombia y funda uno de los dos grandes puntales del teatro de grupo peruano, el grupo Cuatrotablas. Un año más tarde, en 1971, nació el otro grupo referente mundial de este tipo de teatro peruano, Yuyachkani.

Su modo de trabajo lleva a algunos grupos a vivir en comunidad, como Cuatrotablas. No se lo plantea así el grupo Yuyachkani, que lo ven como un medio para desarrollar juntos actividades profesionales, pero no como un sistema de vida. Sus temas están marcados por la conciencia social y por las actividades de protesta junto al pueblo. A ambos les mueven originalmente dos propósitos fundamentales: la denuncia de los problemas sociales y la transformación del teatro peruano. Cada uno de ellos,

evolució de una manera diferente, como veremos. Uno de los rasgos que los caracteriza es el uso muy medido del texto y cierta prevenció ante el teatro de autor. La temática se centra en lo nacional, en relació directa con su momento histórico o retomando momentos clave de la historia peruana que sirven para poner de manifiesto y entender situaciones presentes. Se dejan influir por las corrientes universales y toman de cada una lo que conviene al espectáculo que estén montando. Existieron algunas subvenciones nacionales e internacionales, que facilitaron que ciertos grupos pudieran tener locales propios que, a su vez, sirvieron como base para la creació de otros grupos. Las reseño porque el hecho de financiar al teatro en Perú, aunque sea en una pequeña medida, es un hecho a destacar ya que no es un hecho habitual en absoluto.

No podemos dejar de recordar aquí la importancia que tuvo en ese momento la inquietud que había nacido en algunas personas del mundo del teatro en la búsqueda de un teatro nacional. Por ejemplo, la dramaturga Sara Joffré que, en su afán trasgresor y provocador, lanzó a principios de los setenta la pregunta: “¿existe el teatro peruano?”. Como mujer de acción que era no se quedó en el ejercicio teórico y tomó cartas en el asunto. El 29 de julio de 1974 convocó en el local de Los Grillos una reunión con personas relevantes de la cultura en aquel momento. Asistieron Leoncio Bueno, poeta y periodista, Jorge Guerra que representaba al grupo Yuyachkani, Wolfgang Luchting, estudioso del teatro y la literatura peruana, Ernesto Ráez, representando al grupo Aquí y Ahora y por supuesto, ella misma, Sara Joffré. En esa reunión se planteó la pregunta: ¿existe realmente un teatro peruano? Debatieron sobre ello los asistentes y cada uno de ellos dio su opinión al respecto pero, como decía años después Sara, ella llegó a la conclusió de que hablando no se iba a conseguir nada. Había que empezar a ser operativo y había que empezar a representar teatro si realmente se quería hablar de teatro propio en Perú. Para ello, propuso la creació de las Muestras de Teatro Nacional. Propuesta pionera en aquel momento en Perú y que tuvo en ella su origen e impulso.

Las Muestras de Teatro Nacional nacieron con la intención de promover al autor dramático nacional, decía Sara: “la primera muestra de teatro peruano, buscó abrir un espacio diferente, claro, pensante para el autor nacional y para que el público se acostumbre a ver a un autor nacional” [2009]. Pese a la intención inicial, lo cierto es que las muestras tomaron su propio rumbo y fueron caldo de cultivo para el nacimiento

y desarrollo de muchos de los grupos de creación colectiva que tomaron la escena peruana en aquellos momentos.

Las cinco primeras muestras se desarrollaron en el local del teatro Los Grillos en la Urbanización San Joaquín de Callao. Llegó a conseguir tal popularidad este local que todavía hoy se ha quedado como costumbre de las gentes del lugar y de los chóferes que, cuando llegan a San Joaquín, dicen: “¡Bajan en los grillos!”. A partir de la sexta muestra comienzan a desplazarse a otros lugares del país, siendo consecuentes con los principios que las motivaron. Como solía decir Sara Joffré en multitud de ocasiones sobre sus obras o sobre los autores jóvenes que iniciaron su labor a su lado, “hay que dejar volar a los hijos”⁸⁶.

Tras la etapa de gobierno de Velasco y la firma de la Constitución de 1979, por la Asamblea Constituyente, tenemos que retomar el devenir político del país que marcará los acontecimientos sociales y también los creativos. En 1980, vuelve al gobierno el presidente que había sido destituido por el golpe militar de Velasco, Fernando Belaúnde. Es el principio de una de las etapas más duras y violentas del Perú contemporáneo. Incluso los elementos climatológicos se alían en contra del gobierno del presidente Belaúnde. Perú tuvo que afrontar ese año los efectos devastadores del fenómeno meteorológico conocido como “El Niño”. Por otra parte, el 17 de mayo de 1980, se produjo el primer atentado que tuvo notoriedad del grupo Sendero Luminoso (PCP-SL), movimiento de filiación maoísta, hasta entonces prácticamente desconocido. El día anterior a que se celebraran las elecciones generales, entraron en el local del Jurado Nacional de Elecciones del poblado de Chuschi, en el departamento de

⁸⁶ Incluyo esta anécdota porque me parece significativa en relación al modo de trabajar de Sara Joffré y que impregnó el espíritu en el que nacieron y se desarrollaron las Muestras Nacionales de Teatro. En carta de 22 de enero de 1998, Sara me decía (reproduzco literalmente): “...te mando este recorte que se originó así:

1. Pieza que leyó Susana Alexander (mexicana) en la reunión que estuvimos y se llama *La madre* (te la debo haber mandado es un monólogo).

2. Pasa el tiempo y Beatriz Rízk se la pasa a un argentino.

3. Al argentino le gusta, le cambia el nombre *Yo soy como soy*, le hace cambios al gay-argentino (nada básico) me manda el libreto adaptado que llama *Monólogo de Rómulo Pianacci* y me pide permiso para estrenar. ¿Te parece que podía decir que no?.

Bueno por eso te escribo aquí para que veas lo que parece ser el fin de la historia.

Yo estoy contenta porque a mí me gusta que mis hijos tanto carnales como intelectuales se vayan por ahí y cojan mundo. Bueno pues. Así es”.

La carta me la escribió mecanografiada en el reverso de la copia de un artículo: “Yo soy como soy. Estreno de una obra teatral”, *La capital, espectáculos*, viernes 31 de octubre de 1997. Es una crítica del estreno de la obra en la Facultad de Humanidades de Mar del Plata.

Ayacucho. Para manifestar su desacuerdo con el proceso democrático que se estaba iniciando, incendiaron las urnas y los padrones electorales. Fue el acontecimiento que, de alguna manera, se considera el comienzo de lo que sería el conflicto armado interno más intenso y cruento en la historia republicana del país. Un elemento más en el desarrollo violento de los años posteriores es el nacimiento, en 1984, del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), que protagonizaron diversas acciones de guerrilla.

El agravamiento de la crisis económica trajo consigo un mayor descontento social, huelgas y paros laborales. En esa situación crítica, en 1985, se convocaron nuevas elecciones generales de las que salió elegido presidente Alan García, del APRA⁸⁷.

El periodo que comprende el segundo gobierno de Belaúnde Terry, el gobierno de Alan García y los dos periodos de gobierno de Fugimori, que sustituyó a Alan García en el gobierno tras las elecciones de 1985 y terminó en el año 2000, se conocen como los “años de la violencia” (1980-2000).

No es mi cometido hacer un estudio político en profundidad de este periodo de la historia peruana en la que la sociedad se vio involucrada en un fuego cruzado de grupos antigubernamentales y el propio gobierno que actuaba fuera de los cauces legales. Lo trataré por la trascendencia social que tuvo y por ser un elemento clave en la producción dramática de las décadas del ochenta y el noventa.

El panorama que describe Hugo Salazar del Alcázar de la situación en la que quedó sumido el país en los ochenta es demoledor: “el asqueroso maquillaje de la guerra sucia, la masacre, las desapariciones forzosas pasan a ser alegorías, metáforas, mensajes en clave ritual que como un susurro entre dientes empiezan a invadir, desde las butacas, la escena teatral” [1990: 35]. Nos describe una Lima “sitiada por la basura”, en una situación económica de extrema pobreza y de la “hiperseguridad” de locales privados, restaurantes y comercios. “Las grandes mansiones de los barrios residenciales doblan el alto de sus muros perimetrales y los coronan de vallas electrificadas y computerizadas. Lima, a la manera de la Colonia, se vuelve a amurallar y a proteger de sí misma”.

⁸⁷ Alianza Popular Revolucionaria Americana.

En aquel momento, el hecho de asistir a una sala teatral conllevaba riesgos. De hecho, los apagones en la ciudad eran tan habituales que la gente dudaba si el oscuro que precede a la representación coincidiría con alguno de los apagones que se vivían regularmente. Algunos teatros, dice Salazar del Alcázar, colocaban carteles informando de que tenían equipos “electrógenos de emergencia [...] y estacionamiento para vehículos absolutamente resguardados”.

La inseguridad en la escena social era evidente. Algunos grupos de teatro callejero, como Villa El Salvador, que solían hacer sus representaciones en la periferia de la ciudad, fueron detenidos al poner en escena las mismas funciones con las que no habían tenido problemas sólo un tiempo antes. Algunos grupos de teatro infantil, como La Tarumba, que ya tenía trascendencia internacional y había representado a Perú en bastantes festivales internacionales, fueron censurados por funcionarios del Ministerio de Educación. Fuera de Lima la situación no era mejor y los grupos eran llevados a las comisarías en mitad de los ensayos o de las representaciones.

Hugo Salazar del Alcázar cuando analiza la situación, rememora una frase del historiador Jorge Basadre cuando decía que al Perú lo ha creado la historia, a lo que él responde: “es cierto. Lo ha creado la historia, pero la violencia, las nuevas y viejas violencias inscritas dentro de esta historia, nos están devolviendo una dimensión insospechada de nosotros mismos, marcada por la fragmentación, la desestructuración, la crisis del Estado patrimonial...” [1990:36].

En este estado crítico en el que la violencia se había instaurado y era el medio en el que la sociedad había de desenvolverse y definir su propia historia y su dramaturgia, el teatro toma el papel que en otros momentos habían tomado los historiadores y los sociólogos. Realiza una función de análisis y reflexión sobre la historia reciente y la pone en contacto con la historia más lejana. También el teatro logra regionalizar al país en seis zonas teatrales que están en contacto constante, intercambiando conocimiento, desarrollando talleres y encuentros tanto nacionales como internacionales, como hemos visto al estudiar las muestras nacionales y los encuentros de teatro de grupo. Este logro en cuanto a la descentralización no lo había conseguido ningún gobierno hasta esa fecha.

El teatro, en esos momentos, jugó un papel importante de movilización y cohesión entre la gente. Les hacía reflexionar sobre su historia y sobre el momento que

estaban viviendo. Intentaba el encuentro en un momento de enfrentamiento y de división social. Los grupos buscan en la historia las bases para fomentar la unidad y la búsqueda de la identidad nacional dentro de la diversidad que caracteriza a la sociedad peruana. Un párrafo de la obra *Pequeños héroes*, de Alfonso Santistevan⁸⁸, resume bien la situación:

RUBÉN: El Perú... el Perú es el país de la tristeza. Eso no lo dice ningún libro. Pero basta salir a contemplar la cara de la gente para darse cuenta que es el lugar más triste del planeta. ¿Saben por qué? ¡Porque por más que andemos y andemos no vamos a ningún lado! ¡Porque estamos clavados en la mentira y en la muerte!

Fue un momento de empobrecimiento social. La clase media perdió su estatus, los niveles de consumo cayeron y se produjo una involución social que aumentó la distancia entre la oligarquía y las masas populares. Se intensificó la polarización social. Los grupos de creación colectiva toman esta situación para la escena e intentan hacer propuestas de una nueva identidad nacional y una nueva estructuración social. Para ello se echa mano de pensadores como José María Arguedas o César Vallejo que, además de ser una fuente de textos, pasan a ser sus referentes ideológicos.

Respecto al origen y posterior éxito del movimiento Sendero Luminoso, algunos estudiosos como Degregori [1985: 42], lo sitúan en el desencuentro entre el sistema establecido y el proceso “de organización democrática” que se inicia en las bases sociales, que tienen referentes como Arguedas, “que se ha ido acrecentando hasta el imposible encuentro”. Otros críticos, como el antropólogo Henry Favre [1987], ven en Sendero Luminoso a “un grupo integracionista resultado de un *lumpen intelligentsia*, de un medio cholo que no se resigna a tener que permanecer al margen del cuerpo social”.

Por otro lado, algunos críticos como Salazar del Alcázar constatan la presencia de una estética y manifestaciones teatrales senderistas: “como es de suponer, las obras de teatro de Sendero no se presentan en los circuitos teatrales convencionales ni alternativos sino en los espacios donde la organización tiene obvia presencia y control (cárceles, toma de pueblos, “zonas rojas”, etc. Eventualmente se presentan en

⁸⁸ Escrita en 1987, estrenada en 1988 e incluida años después en la antología de Roberto Ángeles, *Dramaturgia de la historia del Perú* [2006].

universidades y en pueblos jóvenes” [1990: 40]. Otros autores, como Gregor Díaz, ve en esas afirmaciones algo sin fundamento y dice: “anecdóticamente, ya se estaba hablando de “Teatro de las cárceles” (?), actuado por subversivos asesinos de Sendero Luminoso” [1993: 66].

Como vemos, la divergencia de opiniones es un rasgo que caracteriza a la cultura peruana en todos los órdenes. Lo que es un hecho, es que la violencia fue un tema recurrente en este periodo tanto para los teatros de grupo, que nacieron en esas circunstancias, como para los autores individuales que, aunque no tuvieron la opción de publicar y dar a conocer su obra en ese momento, sí lo hicieron a partir de la década del noventa.

Podemos concluir que el teatro de creación colectiva tuvo su momento de máximo apogeo en Perú desde la década de los setenta hasta los noventa. Durante este periodo es indiscutible la preponderancia de este tipo de teatro. Es por ello que dos generaciones de autores individuales se vieron marcadas por este fenómeno teatral, que tuvo un componente político y sociológico determinante. Por una parte, la generación de los nacidos en los años cincuenta, que se vio eclipsada y tuvieron que permanecer en la sombra durante varias décadas. Es el caso de autores como Alfonso Santistevan (1955), Celeste Viale (1949), Maritza Kirchhausen (1954) o Benjamín Sevilla (1953), entre otros. Y, por otra, la generación de los más jóvenes, los nacidos en los setenta y los ochenta que, teniendo como referentes el teatro de grupo que les precedía y como maestros a personajes de la escena colectiva, retoman la situación y resurgen con fuerza como autores individuales, como veremos más adelante, a partir de los noventa.

2. INFLUENCIAS TEATRALES

2.1. Enrique Buenaventura

El “método” sigue siendo para nosotros una guía que se va transformando en el proceso plural e impredecible donde, en la acumulación de improvisaciones por analogía del conflicto (acción), van surgiendo las imágenes (metáforas en el mejor de los casos) y se va engendrando el espectáculo teatral que sólo adquiere sentido en el momento de su relación con el público. [Jacqueline Vidal. Cali, febrero 2008].

Al igual que la investigadora colombiana Beatriz Rizk [1987], como hemos visto, la crítica literaria puertorriqueña, Rosalina Perales, también sitúa el comienzo del teatro de grupo en Perú en el movimiento teatral que promueve Enrique Buenaventura en Colombia:

De Colombia arribó a fines de los años sesenta el sistema de la creación colectiva, método que se utilizó a lo largo de la década del 70 marginando al autor dramático, cuyas obras no se escenificaban. En esta década imperó el teatro político-social (de creación colectiva) inspirado en las obras de Brecht, mentor y teórico del nuevo teatro popular peruano [1989: 7].

Es una afirmación muy rotunda y un tanto simplificadora porque hay otros factores a tener en cuenta pero, de lo que no cabe duda es que ha sido una de ellas. El movimiento teatral que surge en Colombia en los sesenta, con Buenaventura a la cabeza, son los responsables de la elaboración de una metodología de trabajo basada en la creación colectiva que servirá de inspiración al resto de los creadores de teatro en Hispanoamérica, incluido el teatro de grupo peruano. El Grupo Teatro Experimental de Cali, y su director Enrique Buenaventura, publican en 1970 el método de trabajo del

Teatro Experimental del Cali (TEC), *Esquema general del Método de trabajo colectivo del TEC* [Buenaventura, 1970], que ha sido un referente para el teatro de grupo que surgió en los setenta en todo el continente latinoamericano.

Podemos constatar que una de las vías por las que llega a Perú el nuevo teatro de creación colectiva que se estaba gestando y desarrollando en Colombia, como ya dijimos, fue el director teatral Mario Delgado, fundador y director del grupo Cuatrotablas. Él inició su formación teatral en Manizales, Colombia, a donde viajó siendo muy joven. A la vuelta de sus viajes, a principios de los setenta, Mario Delgado llevaba con él la experiencia de haber conocido y estudiado con Santiago García, director del grupo La Candelaria, con Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali, y a través de ellos el conocimiento del método de trabajo colectivo del TEC. En Manizales también conoce a Jerzy Grotowski, con el que mantendrá contacto a lo largo de su vida y a Augusto Boal, que fue un importante referente en su formación.

Enrique Buenaventura nació en Cali, en 1925, y murió en el mismo lugar el 31 de diciembre de 2003. Su infancia y el resto de su vida están marcados por una serie de acontecimientos que le hicieron ser una persona muy peculiar. El relato de su vida bien podría ser el de un personaje del Macondo de García Márquez. Nos cuenta Giraldo [2004] que nació prematuramente en la casa solariega que tenían sus padres en Cali cuando su madre escapaba del fuego que se produjo en la fábrica de pinturas que tenían en el sótano. Debido a las lesiones de su madre tuvo que ser alimentado por diferentes amas de cría. Cuenta su hermana Luz que cuando lograron apagar la casa nació Enrique de seis meses y medio. También que era tan pequeño que cabía en el bolsillo del abrigo del tío Manuel María. Su madre era de un catolicismo exacerbado y su padre protestante. Su abuela, Ernestina, casada con un alemán fue la que le introdujo en el mundo del teatro. A lo largo de su vida trabajó en un circo, en un barco, en un periódico. Fue cocinero, pintor de paredes, ilustrador de revistas al tiempo que se dedicaba a escribir cuentos. Posteriormente comenzó a escribir teatro. Viajó a París donde conoció a la que después sería su mujer. En 1955 comenzó a enseñar en la Escuela Departamental de Cali de donde fue expulsado en 1967 tras el montaje que hizo de su obra *La Trampa*, Santiago García, director del grupo La Candelaria. Se entendió

este montaje como una crítica a las fuerzas armadas colombianas [Giraldo, 2004]. Después de esto es cuando se independiza y funda el Teatro Experimental de Cali.

El *Método* se fue gestando poco a poco, desde dentro del grupo. Se inicia, en realidad, al cuestionarse la autoridad del director, por parte del equipo de actores que estaban en plantilla y con la aquiescencia del mismo. En ese momento, los actores se encontraban en una posición de gran preparación técnica y habían elaborado con sus propias manos a lo largo de dos años la sala de teatro en la que trabajaban. Comenzaron opinando todos acerca de qué obra se iba a adaptar y a realizar los diferentes análisis que preceden al montaje de la misma. Se fue ampliando la participación individual de cada uno de los miembros del grupo, en todas las fases del desarrollo del producto. Sobre el origen del sistema de trabajo, dice Buenaventura:

Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos del espectáculo [1970: 101].

El grupo decide la obra y entiende el teatro como una herramienta para participar en la transformación de la sociedad, así, una parte fundamental del hecho teatral es la recepción del mismo por el público.

Según Buenaventura, en el método de creación colectiva nacen nuevos roles para el director, el actor y el escritor dentro del grupo:

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y, en el aspecto artístico, no hay autoridad. El director no impone su concepción de la obra a los actores ni éstos deben “realizar” la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables, en una palabra, del trabajo [1978: 292].

A partir de esta reelaboración de la estructura del trabajo y de su relación con el producto, o sea, la obra de teatro, hay dos aspectos que quedan patentes: el materialismo

histórico, que se reconoce como la mejor herramienta para aprehender la realidad y aproximarse a los hechos históricos pasados y presentes de una manera crítica y la creación colectiva, como la metodología que va a emplear el TEC.

El proceso de creación colectiva tiene varias etapas: una inicial de investigación y elaboración del texto; la división del texto con su respectivo análisis crítico; la improvisación “columna vertebral del proceso”, según Buenaventura; el montaje y, por último, la presentación ante el público que constituye la síntesis dialéctica del espectáculo.

1) Investigación y elaboración del texto: esta primera etapa se denomina trabajo de mesa. Stanislavski es el primero que la propone y más tarde fue desarrollada por Brecht, en el sentido de que todo el grupo pasa a responsabilizarse de la producción. El primer paso es la selección de un tema determinado. Puede ser un periodo histórico, un acontecimiento, un texto narrativo, teatral o poético, etc. Los actores, a través de las comisiones de investigación de asuntos sociales, políticos, culturales, históricos, etc., aportan material que corresponda a los objetivos estéticos, sociales y políticos de la obra en proceso. Después, se realizan las improvisaciones de los acontecimientos fundamentales y se efectúa una primera selección entre “lo que se quiere decir” y las alternativas reales o “lo que decimos finalmente”. Todo este proceso genera imágenes que se traducen en un primer texto. Buenaventura equipara este primer texto con lo que denomina Chomsky “estructura profunda”, es decir, la sustancia del contenido. En cuanto a la forma del contenido, es decir, la parte literaria, está a cargo de una comisión de texto o del director directamente y sometida a la opinión del resto del grupo. Frente a las opiniones encontradas que pudieran surgir ante este nuevo planteamiento de la figura del dramaturgo, opinaba Buenaventura:

Por experiencia sabemos que este cambio en los hábitos del trabajo del dramaturgo no produce de inmediato resultados óptimos. Probablemente los resultados son en un principio peores que el trabajo solitario habitual. Sólo cuando el dramaturgo y el grupo empiezan a encontrar las ventajas del cambio, él mismo comienza a dar frutos [1970: 104].

2) La división del texto: una vez obtenido un texto provisional, se pasa a realizar un análisis del mismo. En primer lugar, mediante un análisis del “discurso” del montaje, es decir, teniendo en cuenta exclusivamente las imágenes que provocan las diferentes partes, se establecen las relaciones de conflicto existentes en el texto: mayores y menores para así situar claramente el *conflicto central*. A su vez, hay que definir la “trama”, que es el orden cronológico y causal de los acontecimientos. Todos los acontecimientos están asociados entre sí y constituyen el contexto histórico y social de la obra. Con ello todos los miembros del grupo obtienen *la cronología* de la obra. El “argumento” son los mismos acontecimientos de la trama, pero no dispuestos en orden cronológico sino en el *orden temporal* que establece la obra previamente.

A partir de estos elementos sacamos en claro las fuerzas en pugna generales, es decir, el *protagonista* versus el *antagonista* y la *motivación general* que hace que en un momento dado de la obra estas fuerzas en pugna choquen.

Una vez que tenemos los elementos fundamentales para manejar el texto, se le divide en *secuencias*, *situaciones* y *acciones*. Las secuencias están formadas por diversas situaciones y éstas por diversas acciones. Así la *acción* es la unidad básica del conflicto. Terminada la división del texto, se pasa a la improvisación.

3) La improvisación: es el resultado de la primera re-escritura del texto en el escenario y también, como dice Enrique Buenaventura en "La creación colectiva como una vía del teatro popular", una especie de juego:

La improvisación es un juego y tiene sus reglas. El papel del juego en la vida es un papel anti-ideológico, utilizando ideología como una serie de comportamientos sociales ya predeterminados por la situación social de quien los hace. Entonces, esta serie de comportamientos, que pueden ser de carácter muy racional o pueden ser de carácter inconsciente, se ven cuestionados por el juego [s.a.: 8].

El TEC utiliza la improvisación por analogía o metafórica, que es la que se acerca al texto por medio de experiencias análogas vividas o creadas por el actor. También utilizan, aunque en menor grado la improvisación por oposición, que surte el mismo efecto pero acercándose al texto a través de una imagen de sentido opuesto. No sólo

utilizan las propias vivencias sino que la actitud es de estar receptivo a todo lo que pasa alrededor para poder acoplarlo a los montajes.

Normalmente, el proceso es el siguiente: se comienza con las acciones, cuyo núcleo es el conflicto y luego, se van hilando las secuencias a medida que avanza el proceso. El grupo se divide en diferentes equipos que producen una o varias improvisaciones, con las que se trata de encontrar las soluciones espaciales, gestuales, visuales, de lenguaje, etc. Los actores que no participan, toman notas y después se discuten los resultados con los *actuales*. Según Buenaventura y el TEC, “el actor es aquel que piensa y elabora su propia improvisación en un plano de artificialidad. En cambio, el *actuante* solamente tiene por objeto ir a realizar una acción, nada más” [s.a.: 11]. De aquí se hace una primera selección y se continúa con el procedimiento sucesivamente hasta conseguir una continuidad en el discurso puesto en escena.

En base a la función que cumplen las improvisaciones en el proceso de producción del espectáculo, Buenaventura ha esbozado un “intento” de tipificación, clasificándolas del siguiente modo:

- La improvisación en función de la creación de un texto.
- La improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.
- La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.
- La improvisación en función de los elementos iconográficos o sea, en función de la caracterización de los personajes o del lenguajes específico de un espacio o respecto a un objeto.
- La improvisación en función de elementos estilísticos
- La improvisación en función de los efectos y la música.

Buenaventura toma como base la interpretación de los sueños de Freud para realizar su propia teoría acerca de la forma y el contenido de las improvisaciones. La improvisación es comparable al contenido latente o subtexto de un sueño del que lo que

se recuerda es el contenido manifiesto o texto. El contenido latente se saca a la luz a través del análisis del contenido manifiesto:

... una persecución exenta de crítica de las asociaciones de todo, mediante el cual se puede llegar a una cadena de pensamientos, entre cuyos elementos reaparecen los componentes del sueño y que están correcta y significativamente enlazados entre sí [1964: 298].

Tomando este principio freudiano, Buenaventura propone un proceso para utilizar la improvisación: en primer lugar, se deben establecer claramente las *situaciones* planteadas por el texto, partiendo de estas situaciones, dejar que surjan libremente las *asociaciones involuntarias* de los actores, intentar que haya un *hilo conductor* que una las asociaciones libres. Posteriormente confrontar el *contenido latente* y el *contenido manifiesto* del texto y buscar la correspondencia entre el *texto* y las *imágenes* conseguidas en las improvisaciones que representan las ya establecidas *situaciones*.

4) El montaje: es en este nivel en el que se retoma el texto y se pone frente al resultado obtenido por las improvisaciones. En este proceso puede suceder que resultados obtenidos en las improvisaciones y que no contiene el texto original se respeten porque son coherentes con los resultados de la fase de improvisación. De esta manera se logran alternativas textuales que deben buscar su lugar y su función en el montaje aún a riesgo de terminar montando otra obra distinta a la que originalmente se iba a montar. Posteriormente se trabaja con los códigos sonoro, gestual y visual (maquillaje, utilería, coreografía...) para darles una forma coherente con el resto del proceso.

5) La representación ante el público: una de las características más significativas de este método es la relación que se establece con el público mediante los foros que se realizan después de las actuaciones. En ellos se debate sobre los aspectos que han llegado al público y los que no, dando lugar a que el proceso de creación continúe porque el público orientará al grupo sobre hacia dónde tiene que dirigir algunos aspectos del espectáculo y que se tendrán en cuenta en las siguientes representaciones.

Buenaventura, en su artículo “El arte no es un lujo” [1969], opinaba que el teatro debía ser una herramienta que sirviera para la transformación radical de la sociedad en

la que se desenvolvía. Este principio fue un referente importante para los grupos de creación colectiva en Perú.

2.2. Eugenio Barba

Tengo la impresión de que todo mi aprendizaje teatral ha sido una preparación para América Latina. Para un europeo, el teatro latinoamericano es reconocible y desconocido, proveniente de la misma cepa, pero con otra historia [Barba, 2011: 80].

A Eugenio Barba tuve la oportunidad hacerle una entrevista el día 1 de noviembre del año 2000, lo que me permitió conocer de una manera más personal al personaje y a sus principios teatrales. Estaba en Madrid con ocasión del estreno de *Mythos* que, en aquel momento, era la última producción que llevaba a escena el grupo que dirige, el Odin Teatret. El hecho de ser el discípulo aventajado de Grotowski, toda una vida dedicado al teatro y la repercusión de su labor teatral en Hispanoamérica le precedían. Debido a mi interés por el teatro en general y, en particular, por el teatro en Hispanoamérica, le propuse hacer una entrevista que dio como fruto un artículo, posteriormente publicado en la revista *Babab*. Comenzó explicándome que nació en el sur de Italia en 1936. Creció en Gallipoli y por circunstancias familiares tuvo que emigrar hacia el norte de Europa para trabajar.

Yo soy italiano, pero a los dieciséis años emigré a Noruega donde trabajé como obrero y, después de algunos años, comencé a estudiar en la universidad. Cuando decidí dedicarme al teatro fui a Polonia para estudiar como director y durante tres años seguí el trabajo de Grotowski (entre 1961-1964), cuando él era totalmente desconocido. Estaba justo en esa transición que después se tradujo en los resultados que lo volvieron muy conocido [2001].

En 1961 viajó a Polonia con la intención de estudiar en la Escuela Oficial de Teatro en Varsovia, pero la abandonó después de un año para estudiar con Jerzy Grotowski. En 1964 volvió a Noruega para estudiar en la Oslo's State Theatre School (Escuela Oficial de Teatro de Oslo) pero no fue admitido. A partir de ese momento decide formar su propio grupo teatral y lo hace con otros alumnos no admitidos en la Escuela Oficial. Así nació el hoy conocido y valorado Odin Teatret. En el programa de

su primera producción, *Ornitofilene*, del autor noruego Jens Bjorneboe, en 1965, manifestaban cuáles eran las motivaciones para la creación del grupo y su trabajo:

Un teatro no puede justificar su existencia si no es consciente de su misión social. El adjetivo “social” implica una actitud emocional y ética hacia otros, y el resultado artístico está siempre influenciado por esta actitud. El nombre de nuestro teatro no es fortuito. Para nosotros es natural que sea aquel de la fuerza que ha marcado nuestro siglo: Odin, el dios de la guerra, el gran berserk. Del mismo modo que nuestros antepasados evocaban sus demonios, dándoles rienda suelta en ceremonias colectivas, estamos aquí reunidos – actores y espectadores– para hacer emerger y combatir en plena luz la “parte odin” que está al acecho en nuestra oscuridad. Esta lucha contra el “otro” oculto en nosotros se transforma en un proceso de conocimiento de las fuerzas secretas que surgen y nos asaltan inesperadamente cuando las condiciones se les presentan favorables. Nuestro teatro no busca entretener ni defender tesis. Sólo hace preguntas para las cuales cada uno de nosotros debe encontrar sus propias respuestas: el arte “comprometido” no da respuestas justas, sino que formula las preguntas justas. La vehemencia de la lucha interior nos guía hacia un nuevo nacimiento. Así el chamán Odin nos guía a ampliar, paso a paso, el campo de nuestra conciencia.

Tras esta primera producción, *Ornitofilene*, que representaron en Noruega, Suecia, Finlandia y Dinamarca, fueron invitados por la municipalidad de Holstebro, una pequeña ciudad del noroeste de Dinamarca, para crear allí un laboratorio de teatro. Les ofrecieron un lugar y una subvención. De modo que desde 1966, Holstebro se convirtió en la sede del Odin Teatret, como Nordisk Teaterlaboratorium. El grupo está formado por actores noruegos, finlandeses, suecos y daneses. “Esta circunstancia, decía Barba, hace que el Odin sea un grupo de excluidos doblemente, por un lado de la institución oficial teatral y, por otro, de su propia lengua. Al tener que emigrar a Dinamarca pierden el don de la palabra” [Mediavilla, 2001]. La forma que tienen de afrontar esta pérdida será uno de los rasgos que caracteriza al grupo: tienen que utilizar el lenguaje de una forma especial puesto que los componentes del grupo tienen diferentes nacionalidades, hablan diferentes idiomas y, además, su público es danés.

En su búsqueda de usos diferentes del teatro en diferentes contextos culturales o sociales, el Odin Teatret desarrolló a lo largo de la década del setenta “la práctica del

trueque”, conocida en el ámbito anglosajón como *theatre barter*, que no deja de ser el intercambio con otra comunidad a través de las representaciones.

El trueque consiste en un “pago en especies”, es la culminación de un proceso para construir relaciones entre un grupo de teatro y una comunidad que intercambian sus culturas. El grupo teatral se presenta a través de pasacalles, improvisaciones o espectáculos y la comunidad que los acoge responde con sus propias danzas, canciones, narraciones e incluso con ceremonias religiosas.

Esta idea del trueque fue un elemento fundamental en el Encuentro Internacional sobre el Tercer Teatro que Eugenio Barba organizó en Belgrado en 1976 para el BITEF (Festival Internacional de Teatro de Belgrado), con el apoyo de la UNESCO y del Instituto Internacional del Teatro. Más que un festival, este encuentro fue un intercambio de metodologías de trabajo y visiones profesionales entre los diferentes grupos teatrales asistentes. Allí, explicaba Barba, lo que el Odin entiende por Tercer Teatro⁸⁹:

El Tercer Teatro no es un estilo teatral, ni una alianza entre grupos, ni un movimiento internacional; no es una escuela, ni una estética o un conjunto de técnicas. Ni siquiera es una de esas “nuevas tendencias” que se asocian con los años setenta. Los grupos que forman parte de lo que llamamos Tercer Teatro están discriminados personal, cultural, económica y políticamente. Los críticos, los historiadores del teatro o los políticos pueden tratarlos con interés y pasión o ignorarlos completamente: el Tercer Teatro continuará existiendo. Es un elemento permanente de la ecología teatral. Si bien el nombre es una invención reciente, la condición que designa es, por el contrario, muy antigua.

En 1976, Eugenio Barba funda ISTA (International School of Theatre Anthropology: Escuela Internacional de Teatro Antropológico). El término “antropológico” se usa para designar a un nuevo campo de estudio que se centra en el comportamiento del ser humano en una representación organizada. Se dedica a investigar los fundamentos de las técnicas del actor desde una perspectiva transcultural⁹⁰:

⁸⁹ Del programa de *Mythos*. Teatro de la Abadía. Madrid, otoño de 2000.

⁹⁰ El trabajo del actor aúna, en un solo perfil, tres aspectos diferentes relativos a tres distintos niveles de organización. El primer aspecto es individual, el segundo es común a todos aquellos que pertenecen a un

The performer's work fuses, in a single profile, three different aspects that relate to three distinct levels of organization. The first aspect is individual, the second is common to all who belong to the same performance genre and the third concerns all performers from every era and culture. These three aspects are: 1. The performer's personality, her/his sensitivity, artistic intelligence, social persona: those characteristics which render the individual performer unique. 2. The particularity of the scenic tradition and the historical-cultural context through which the performer's unique personality manifests itself. 3. The uses of the body-mind according to extra-daily techniques in which transcultural recurring principles can be found. These recurring principles are defined by Theatre Anthropology as the field of pre-expressivity... This is the "biological" level of theatre [2000].

El equipo que formaba el ISTA estaba formado por cincuenta personas: maestros de teatro y danza asiáticos, sudamericanos, afro-brasileños, los actores del Odin Teatret e investigadores de diferentes universidades.

En mayo de 1980 Eugenio Barba da su primera lectura pública sobre Teatro Antropológico en Varsovia: "My hypothesis was that *transcultural* principles are at the base of each *performative* technique"⁹¹ [2000]. Este principio fue el primer paso hacia la creación de ISTA. El otro elemento importante que impulsó sus investigaciones sobre Teatro Antropológico fueron los diversos viajes que realizó desde 1973 a Latinoamérica. Cada uno de los encuentros entre actores y directores y las representaciones del Odin Teatret eran objeto de intensas discusiones ya que durante estos años la gente de teatro en el continente sudamericano, como hemos visto, estaba en una etapa de concienciación y compromiso ideológico y social.

mismo género interpretativo y, el tercero, concierne a todos los actores de cualquier era y cultura. Estos tres aspectos son: 1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, como persona social: aquellas características que hacen al actor individual único. 2. La particularidad de la tradición escénica y el contexto histórico-cultural a través del cual la personalidad única del actor se manifiesta. 3. Los usos del cuerpo y la mente de acuerdo con técnicas especiales ("extra-cotidianas") en los cuales se pueden encontrar los principios transculturales recurrentes. Estos principios recurrentes son definidos por el Teatro Antropológico como el área de la *pre-expresividad*... Éste es el nivel "biológico" del teatro. (Trad. Paz M.)

⁹¹ Mi hipótesis era que los principios transculturales están en la base de cada técnica *performativa* (entendiendo por *performativo* la expresión que sirve para producir un cambio, es decir, el hecho de un acto específico a través de su expresión o realización verbal). (Trad. Paz M.)

Algunos de los profesionales de la escena del momento veían en el teatro del Odin un teatro formalista y ajeno a las condiciones reales del momento. También un intento de imponer modelos extranjeros y un ejemplo de imperialismo cultural. Pero, en 1978, Cuatrotablas y su director Mario Delgado organizaron el Encuentro de Teatros de Grupo, que se llevó a cabo en Ayacucho. Este encuentro sentó las bases para un intercambio de técnicas entre los grupos latinoamericanos participantes y el Odin Teatret. También facilitó la creación de ese territorio en el que pudieron interactuar y ensanchar recíprocamente los horizontes de sus conocimientos y experiencias. Fue un paso muy importante, según explica Eugenio Barba, hacia la creación de ISTA. Eugenio Barba, en sus escritos teóricos sobre teatro antropológico, explicaba⁹²:

Theatre Anthropology is the study of the pre-expressive scenic behavior which lies at the base of different genres, roles and personal or collective traditions. In an organized performance situation the performer's physical and mental presence is modeled according to principles which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique [2000].

El paso de Eugenio Barba y su grupo, el Odin Teatret, por Ayacucho en 1978, en el Encuentro Internacional de Teatros de Grupo, no sólo resulta válido y provechoso para ellos en su búsqueda y experimentación del teatro, sino también para los grupos peruanos que en ese momento se encontraban en una fase de desarrollo y consolidación. Este encuentro es decisivo para que los dos grandes grupos en ese momento, Cuatrotablas y Yuyachkani asienten sus bases y evolucionen en la dirección que posteriormente ha hecho de ellos los dos puntales del teatro de grupo en Perú,

... a partir de ese mismo año y teniendo como fondo Ayacucho-78 —el encuentro internacional de grupos de teatro promovido y organizado por Mario Delgado y Cuatrotablas, que contó con la presencia del maestro Eugenio Barba y el Odin Teatret—, se iba a producir un cambio significativo en la producción de Yuyachkani. Como el mismo Miguel Rubio reconoce, ese encuentro marcó un momento decisivo en la reflexión

⁹² Teatro Antropológico es el estudio del comportamiento escénico *pre-expresivo* que se encuentra en los diferentes géneros, roles y tradiciones personales o colectivas. En una situación teatral organizada, la presencia física y mental del actor cambia de acuerdo a principios diferentes de los que se aplican en la vida diaria. Este uso especial del cuerpo y la mente es lo que llamamos técnica. (Trad. Paz. M.)

del grupo. Yuyachkani hizo su propio descubrimiento de la teatralidad, de lo específico del teatro en su relación con la política. De esa reflexión nació, en 1983, *Los músicos ambulantes*, una de sus obras mayores y de mayor éxito a través de los años, una festiva y gozosa metáfora de lo plural, de ese enorme complejo de sincretismo popular, de todas las regiones y todas las sangres que hacen el tejido cultural del país [Batalla, 1996: 2].

El primer contacto directo entre Eugenio Barba y el joven grupo de teatro peruano llamado Cuatrotablas, a cuya cabeza se encontraba Mario Delgado, se produce en 1976 en que ambos fueron invitados al Festival de Teatro de Caracas. Ambos, Delgado y Barba se hicieron buenos amigos. De esa amistad vinieron encuentros posteriores. En primer lugar, Eugenio Barba les invita a su primera reunión sobre Tercer Teatro que se celebró en Belgrado en ese mismo año. Al año siguiente, 1977, Cuatrotablas y Mario Delgado fueron invitados a la segunda reunión sobre Tercer Teatro en Bèrgamo. Al finalizar esta reunión, Mario Delgado anunció la celebración del Primer Encuentro de Teatro en 1978 en Ayacucho. Su amigo, Eugenio Barba y el Odin no podían faltar a esta cita.

Sobre este primer encuentro no hay mucha documentación. Contamos con algunos testimonios de asistentes al acto que ilustran todo lo que supuso para el teatro peruano este Encuentro. En primer elemento que tenemos que tener en cuenta es el momento político en que se llevó a cabo. Fue un momento de transición. Velasco Alvarado había muerto el año anterior y gobernaba por sublevación militar Morales Bermúdez. Era un momento de crisis económica y de inquietud social. Hugo Salazar del Alcázar, que da cuenta del encuentro, opinaba que:

Este tercer taller significó, aparte de importantes presencias teatrales internacionales, la confrontación y aprehensión de una nueva metodología escénica: la dramaturgia del actor, la etno-antropología teatral, el papel de la celebración y la espectacularidad como fenómeno dinámico de la fiesta teatral. Utopías soñadas por los teóricos teatrales de los veinte y realizadas fragmentariamente en los años sesenta. Naturalmente, la reacción tanto de los grupos oficiales como de los radicales no fue positiva [...] Los efectos de este encuentro pueden ahora calibrarse en el tiempo y en los procesos y montajes de algunos grupos [1988: 302].

También contamos con la propia experiencia de Mario Delgado que nos dejó en su conferencia, ya citada, en Casa de América de Madrid [Mediavilla, 1998: 13]. Fue un encuentro auspiciado por la UNESCO, el Instituto Nacional de Cultura y el grupo Cuatrotablas, que dirige Mario Delgado. El encuentro coincidió con celebraciones por la independencia de España (La Batalla de Ayacucho), con la celebración de los carnavales y también con un momento de agitación social antigubernamental y los primeros movimientos del grupo Sendero Luminoso, en el mismo sentido. Por todas estas circunstancias, tuvo que celebrarse a dos kilómetros de Ayacucho. El ejército controlaba sus movimientos. Pese a que la mayor parte de la actividad se realizaba fuera de la ciudad, la presencia de “gringos gigantes”, como eran llamados los grupos de teatro que asistieron de diferentes partes del mundo como Dinamarca, Francia, Japón, Perú y otros países de Latinoamérica ocupó las calles de Ayacucho para hacer representaciones teatrales. Eran detenidos y acababan en la comisaría de Ayacucho. La situación poco a poco fue relajándose por parte de la policía que permitió que algunos grupos acabaran haciendo sus representaciones en comisaría y las calles fueron tomadas por pasacalles y danzas de carnaval. Pese a todas las dificultades que les rodeaban, para todos los participantes, el resultado del encuentro fue un éxito.

Merece la pena incluir el retrato que hace la actriz británica Julia Varley, miembro del Odin, de la situación que enmarcaba el encuentro:

Mi primer viaje fuera de Europa, en 1978, fue para ir a Perú. Participé del primer encuentro mítico de teatros de grupo en Ayacucho, un hito que marcó mi crecimiento como actriz que daba sus primeros pasos, como pienso marcó también los jóvenes actores de los grupos peruanos de Cuatrotablas, que organizaron el encuentro y a los de Yuyachkani, que participaban activamente. Tenía 23 años. Llegué con el Odin en el momento en que fue instaurado en Perú el estado de sitio: estaba comenzando la larga guerra entre Sendero Luminoso y el ejército peruano. En esa situación me parecía que el teatro era superfluo e ineficaz, pero tuve que cambiar de opinión. Mientras los grupos latinoamericanos presentes en el encuentro estaban encerrados en el espacio dado por la universidad para confrontar técnicas, métodos de aprendizaje y estéticas teatrales, el Odin tuvo la tarea de mantener el contacto con la población local de Ayacucho. Para eludir la prohibición de aglomeración y de hacer espectáculos públicos, caminábamos por las calles como turistas pero con los trajes de nuestros personajes y manteniendo una

distancia de dos metros uno de otro nos sacábamos fotografías en zancos y con las máscaras al lado de nuestras caras en la plaza principal, circulábamos por los mercados comprando fruta y souvenirs y observando la arquitectura de los barrios populares. Los habitantes de Ayacucho nos pedían que tocásemos nuestra música, que cantáramos y bailáramos, nos invitaban a sus fiestas, nos ofrecían bebidas, nos hacían ver sus danzas a cambio de las nuestras. En esos días aprendí que mi identidad no era la de una extranjera, blanca, gringa, sino la que me daba el traje de teatro que llevaba siempre puesto. Durante los pasacalles, los trueques, los espectáculos de danza, las improvisaciones en las situaciones más disparatadas, la demanda insistente de quien miraba me hizo comprender la esterilidad de mi prejuicio sobre la inutilidad del teatro en una situación social de conflicto, y fui consciente de la necesidad de intercambio, fiesta, riqueza de colores y sonidos, de vivir, algo extraordinario, sorprendente y divertido. Reaccionaba sin el tiempo de hacerme demasiadas preguntas. No era yo la que determinaba el sentido del teatro que hacía, era una orden dada por los espectadores, la mayor parte de los que no habían ido nunca al teatro [Varley, 2011: 92-93].

Sobre lo que todos los críticos están de acuerdo es que esta cita fue básica para el teatro peruano posterior. En opinión de Watson⁹³:

Ayacucho was a milestone in the history of Peruvian theatre in that it laid the foundation for much of today's group theatre. This heritage owes its origin to Delgados's insistence on teaching at the Encuentro. Having been exposed to Barba's ideas and painfully aware of the inexperience and isolation of many Latin American groups, Delgado asked Barba and his actors to conduct workshops on improvisation techniques, training and ways of developing performance texts. These workshops exposed many of what have become Peru's leading groups to Barba's methodology and esthetics [1990: 120].

Así como de este primer encuentro en Ayacucho hay poca información, encontramos muchas más referencias respecto al encuentro que se celebró diez años

⁹³ Ayacucho fue un hito en la historia del teatro peruano en la que se encuentran los cimientos de muchos de los grupos de hoy. Esta herencia tiene sus orígenes en la insistencia de Delgado sobre enseñar en el Encuentro. Habiendo estado expuesto a las ideas de Barba y constatado dolorosamente la inexperience y el aislamiento de muchos de los grupos latinoamericanos, Delgado pidió a Barba y sus actores llevar a cabo talleres sobre técnicas de improvisación, entrenamiento y sistemas para desarrollar textos sobre interpretación. Estos talleres hicieron llegar a muchos de los que han llegado a ser los grandes grupos de Perú la metodología y la estética de Barba. (Trad. Paz. M.)

después: Ayacucho 88. Perú, en 1988 era un país en plena crisis. El incremento de los precios era de un 400% y la inflación de un 2000% por año. La violencia por parte de la derecha y la izquierda política marcan las notas dominantes en la sociedad: muertes, bombas en las redes ferroviarias y estaciones de servicio, problemas con el abastecimiento de agua, etc. Estos hechos se atribuían por un lado al comandante Rodrigo Franco, a la cabeza de un grupo paramilitar de extrema derecha y, por otro, a Sendero Luminoso, guerrilla maoísta.

En este ambiente hostil se celebró, del 19 al 27 de noviembre de 1988, el octavo Encuentro Internacional de Teatro de Grupo, conmemorando a Ayacucho 78. Se desarrolló en Huampani, Chaclacayo, a 30 km de Lima en un centro de conferencias y vacaciones llamado Huampani. Oficialmente fue denominado Reencuentro Ayacucho 88 y se prolongó durante nueve días.

Durante estos días, cuarenta grupos, así como críticos y estudiantes de Europa, Latinoamérica y Estados Unidos se reunieron para poner en común sus experiencias y conocimientos sobre el teatro. El encuentro fue organizado por el grupo Cuatrotablas con su director, Mario Delgado. Junto a él, Eugenio Barba estuvo implicado en la organización de manera muy directa. Tanto por su amistad con Mario Delgado como por ser la figura más representativa del llamado Tercer Teatro. Junto con su grupo, el Odin, jugaron un importante papel en el ámbito de la enseñanza.

En el programa del encuentro tenía lugar tanto el trabajo intelectual como el trabajo práctico que incluía representaciones, entrenamiento y el desarrollo de un proyecto en el que los directores y actores tenían que llevar a cabo una pieza dedicada a Jerzy Grotowski. Como ya he indicado anteriormente Grotowski fue el primer maestro de Barba y también el mentor del Teatro Pobre⁹⁴ [1968], que fue la gran influencia para el surgimiento del Tercer Teatro.

Aunque “el objetivo fue realizar un homenaje a ese gran revolucionario de la escena y del arte del actor en el Siglo XX, a JerzyGrotowsky” [Calvo, 1990: 129], éste no pudo asistir al mismo. Se excusó de su ausencia mediante una carta a Mario

⁹⁴ Grotowski, en su libro *Towards a poor Theatre*, acuñó el término Teatro Pobre para designar un teatro que se reduce a sus componentes esenciales, el actor y la audiencia. Lo define como la antítesis de lo que llama teatro rico, que se caracteriza por caros escenarios, vestuarios y sofisticados efectos técnicos.

Delgado, fechada en Pontedera el 11 de noviembre de 1988, que se leyó en el acto de apertura del encuentro [Watson, 1990: 125-126].

Las representaciones eran lo que centraba la actividad diaria, en contra de lo que era usual en otros encuentros de Tercer Teatro en los que la enseñanza era lo más importante. Cada grupo ponía en común sus producciones. Pese a que no era lo más importante, también tenían sus talleres liderados por los actores con mayor experiencia, directores y especialistas. A primera hora de la mañana el cometido era desarrollar un trabajo original. Se dividían en quince grupos encabezados por un director y una selección de actores. Se le daba a cada uno un tema –elegido por Barba– y tenían que crear una pieza de cinco minutos a lo largo de los cinco días siguientes. Trabajaban por grupos, de seis a ocho de la mañana. Todas estas piezas estaban dedicadas a Grotowski.

También había unas sesiones, dirigidas por Barba, llamadas *El Puente*. Estaban enfocadas a la creación de un texto dramático a partir de la improvisación. Trabajaba con actores latinoamericanos y con actores de su propio grupo. Su filosofía es la posibilidad de tender lazos de comunicación a través de los principios de aculturación⁹⁵ e inculturación⁹⁶. Utilizando demostraciones de teatro balinés, de kathakali, de danza clásica europea, de técnicas de Etienne Decroux, etc. Eugenio Barba mostraba cómo cualquier actor que sabe trabajar su energía nunca deja ver cuál será su próximo paso y profundizaba en los principios de Meyerhold sobre biomecánica y el movimiento.

Además, en estas sesiones, Barba incluyó dos charlas que han resultado de gran trascendencia. Una de ellas fue un debate entre el crítico de teatro peruano Alfonso de la Torre y el especialista en teatro italiano Ferdinando Taviani. El tema era “la obra de teatro con texto escrito de antemano versus la creación colectiva”. Alfonso de la Torre, que además de crítico teatral es escritor, defendió la postura de la necesidad de un texto dramático que dé coherencia al tema y permita que haya una lógica narrativa. Taviani, experto en Comedia del Arte y teatro de grupo, defendía la tesis de darles un rol creativo tanto al director como a los actores en el proceso de desarrollo de la creación de una obra de teatro. También defendía el tratar de educar a las audiencias para entender estructuras de desarrollo más intuitivo que causal, a las que están más acostumbrados.

⁹⁵ Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro.

⁹⁶ Proceso de integración de un individuo o de un grupo, en la cultura y en la sociedad con las que entra en contacto.

Otra de las charlas que se dieron en estas sesiones fue la de Juan Larco, editor de la revista semanal *Quehacer*. En su charla planteó su tesis sobre la vinculación de la violencia y el teatro en Perú. Hacía referencia a un artículo suyo [1988: 80-86], publicado en su revista, después de haber asistido a una muestra de teatro que se produjo en Andahuaylas en ese mismo año 1988. Su tesis es que la violencia ha permanecido latente en la sociedad peruana desde el momento en que incurren los conquistadores españoles ejerciendo violencia sobre los indígenas. En su opinión, las obras de teatro más modernas tratan de evitar tratar el tema de la violencia, sobre todo, la que proviene de la izquierda política. Se habla de la violencia que proviene de los militares o de la violencia proveniente de la policía pero nunca se trata de la violencia que proviene de Sendero Luminoso. Según Larco, esto sucede porque el teatro en sí está sumido en un dilema: tradicionalmente los autores de teatro han estado más cerca de la izquierda y han tendido a criticar a los gobiernos militares y civiles de derechas. El hecho de que Sendero Luminoso, que nace con el propósito de luchar por la igualdad social y los derechos de los más desfavorecidos, sea un movimiento indiscriminadamente violento es evitado y se ignora más que afrontarlo.

Para todos los críticos asistentes a este encuentro las influencias más reseñables en las obras que allí se presentaron fueron europeas: la de Brecht y la de Barba. La influencia de Brecht era evidente en el gran número de obras de propaganda política con escenarios no realistas, música y canciones que ponían de manifiesto la injusticia política y social en Latinoamérica. Así como la influencia de Brecht era indirecta, a través de sus obras y sus escritos teóricos, la de Barba era directa, en tanto que el contacto con sus colegas latinoamericanos era personal, estrecho y de colaboración desde el año 1976, en que el Odin es invitado al Festival de Caracas en Venezuela.

Se toma tanto de la dramaturgia de Brecht como de la de Barba, el rechazo al modelo aristotélico en cuanto a la identificación del espectador con el personaje y en cuanto al desarrollo de la trama. Tanto el teatro de propaganda política como el de Barba ignoran las estructuras narrativas con un principio, medio y final reconocibles que conducen a un clímax a través de escenas conectadas causalmente. Prefieren el desarrollo del material de manera colectiva a través de improvisaciones, no limitadas por la coherencia del desarrollo temporal y causal.

La narrativa lineal aristotélica es sustituida por una dramaturgia fragmentada. Esta dramaturgia elabora fragmentos de acontecimientos desde diferentes perspectivas y se ordenan de manera más intuitiva que causal para conseguir la esencia del tema directamente y no indirectamente a través del desarrollo de una estructura externa a lo que se narra. La dramaturgia fragmentada utiliza imaginería visual, técnicas vocales y efectos sonoros y música para presentar aspectos de acontecimientos desde diferentes perspectivas, poniendo en evidencia simultáneamente las partes de que están compuestos y las fuentes temáticas. Debido a la ausencia de una trama lineal que encauce la atención del espectador, la dramaturgia fragmentada, basada en la narrativa oral/visual, tiende a conducir la atención del espectador a través de dos modos de comunicación: por un lado, la comunicación semiótica, en la que el canal de significación son los signos y símbolos incorporados en el texto dramático destinados a transmitir el significado. Estos signos pueden ser tanto visuales como auditivos. Incluyen acciones tanto físicas como psicológicas, el diseño de la escena y del vestuario, el texto hablado así como la música y los efectos sonoros. Y, por otro, la comunicación que utiliza la sinestesia, está relacionada con la comunicación sensorial más que racional, más directamente relacionada con el sistema nervioso central que con el intelecto. Este canal de comunicación incluye aspectos de la representación tales como la arquitectura de las tensiones físicas y vocales que están sustentando los logros de los actores, el ritmo de cada escena, y la interrelación para-física y para-lingüística entre los actores. En resumen, este canal incluye aquellos hechos que conducen a lo que entendemos como el “sentimiento” de una producción concreta.

El Odin estrenó durante este encuentro la función *Talabot*, que es el nombre de la nave mercante noruega en la que se embarcó por primera vez Eugenio Barba. Es un espectáculo en torno a la vida de Kirsten Hastrup, antropóloga danesa experta en cultura islandesa y esposa de un colaborador del Odin, neurofisiólogo y miembro del ISTA: “acerca del alejamiento de la realidad familiar, es la historia de la generación de 1948 a través de la biografía de su protagonista quien cuenta en su artículo el desafío de lo irreal su encuentro con un hombre del pueblo escondido (*huldrefolk*) con los irreales *huldremenn* que desde el Medioevo son notables por seducir las mujeres campesinas. El *arlequíntrickster*, personaje grotesco hecho por Ibsen, despojado de los arquetipos de la

Commedia dell'Arte navega sobre una realidad y la verdad de lo-irreal” [Calvo, 1990: 133].

Algunos críticos detectaron falta de claridad semiótica de las producciones representadas durante el encuentro y opinaban que la estructura fragmentada resultaba carente de claridad en el producto final. Del mismo modo, en cuanto a la comunicación por la sinestesia, opinaron que no lograba la atención suficiente, produciendo la debilitación de las producciones. También la falta de ritmo en la representación de los actores y la falta de redacción sobre todo en escenas largas hacía que la atención del espectador se disipara. También reseñó la crítica el problema de la vinculación de escenas que se hacía más como puentes entre ellas que como partes formantes del ritmo y la estructura de la producción dramática.

La escritora puertorriqueña Rosalina Perales, asistente al encuentro, realiza su propio análisis que resulta valioso para el estudio porque aporta mucha información de las puestas en escena. En primer lugar, se plantea la cuestión que suele ser un lugar común respecto al nuevo teatro, “¿estamos ante un ascendiente saludable para nuestro teatro o se convertirá la nueva generación en una de plagio que aplaste su creatividad?” [1992: 150].

Apreciamos en su crítica que usa indiferentemente los términos Teatro Antropológico, Tercer Teatro y Teatro de Grupo y opina que la mayor influencia del teatro de Barba en Hispanoamérica es la que se produce en el teatro de creación colectiva peruano, en base a la profusión de grupos que funcionan con bases similares a las del Odin Teatret. Aunque observa su influencia en otros países latinoamericanos como Méjico, Argentina, Colombia y Brasil, opina que el teatro de Barba ha tenido en Perú su más fiel seguidor. En un intento por encontrar respuestas, analiza el teatro que ve en el encuentro de Ayacucho en 1988 y extrae los elementos que se repiten en la escena, en su opinión, “insistentemente”:

Velas, antorchas. Que hacían que hubiera continuamente una atmósfera cargada de humo.

Pequeños objetos que se arrojaban como lluvia en el escenario.

Pétalos o flores completas (lanzados o colocados sobre el escenario).

Objetos específicos tales como: una mesa, soporte o silla; copas, objetos contenedores de agua; banderas, pañuelos, esteras; palos, bastones; cuerdas, campanillas, pebeteros, incensarios, quemadores.

Derramamiento de agua, a veces vino, en el escenario en algún momento del espectáculo.

Poco uso de la palabra. Cuando se hacía uso de ella se hacía con entonaciones artificiales.

Predominio de sonidos guturales, onomatopéyicos, conocidos, desconocidos.

Muchas canciones. Casi todo se dijo cantando o salmodiando, lo que remite al teatro del Odin.

Sonidos producidos por vacío de aire producidos por acordeones, otros instrumentos u objetos.

Uso de instrumentos musicales tocados por los actores que normalmente tocan más de uno.

Uso exagerado del cuerpo: alarde de ejercicios gimnásticos, repetición de los movimientos del cuerpo que llegaban a ser predecibles, exhibición del cuerpo (los actores aparecían sin camisa o se la quitaban en algún momento de la representación sin justificación).

Concluye su análisis enumerando los temas que se repitieron: la disgregación étnica del país, el éxodo campesino a la ciudad, los abusos de poder, el militarismo, el Senderismo, las desapariciones, la muerte, la violencia en general que imperaba en el país. También hace un recorrido pormenorizado de las intervenciones de los diferentes grupos, que nos aporta información del trasvase cultural de los grupos extranjeros asistentes al encuentro y los grupos peruanos que participaron.

El primer grupo peruano fue el José María Arguedas de Andahuaylas. Fue una creación colectiva basada en el cuento *Esperanza* de Luis Rivas y bajo dirección de Lieve Delanoy. Es la historia de una mujer campesina y sus vicisitudes. En primer lugar sometida al patrón blanco, luego a un esposo que la abandona con un hijo para irse a la ciudad en busca de mejor fortuna. Cuando el hijo crece y tiene la posibilidad de ayudarla es raptado en la sierra peruana, en este caso por los militares. Dio lugar a presentar el tema de los raptos de campesinos que se estaban produciendo tanto por parte de los militares como de los senderistas en ese momento. Uno de los músicos narraba en quechua. La división racial del país se puso de manifiesto a través del uso de los idiomas: los blancos hablan español, los indios quechua. Se puso de manifiesto la

violencia y la manipulación a la que está sometido el campesino peruano. En cuanto a los recursos del Tercer Teatro, esta obra, en su opinión, fue la que más se alejaba de ellos.

Otro de los grupos fue Raíces, con la obra *Baño de pueblo*. También es una historia de crítica política y social de la situación peruana de aquel momento. Pone de manifiesto la vida del peruano que desde que nace está sometido a las presiones del gobierno, de la “patria” que lo oprime y maneja. Según Perales, hubo un buen manejo del cuerpo y de la voz que ayudaba a manifestar la opresión que quería poner de manifiesto la función. Buen uso de los instrumentos musicales y la danza. Señala un defecto de ritmo. Lo que el crítico danés Thomas Bredsdorff llamó *waste of energy*, en el sentido de que, al no bajar nunca la intensidad en ninguna parte de la estructura del espectáculo, la función en general pierde fuerza.

Señala también la creación colectiva dirigida por Manuel Luna, *Intensidad y altura* por su manejo de la voz y la actividad corporal que manejan múltiples registros desde la ternura a la desesperación. Se inspiran en la poesía de César Vallejo. Se presenció un amanecer andino con su paisaje, el canto de los pájaros y los sonidos de otros animales. Los actores se desdoblaban en hombres y animales. Además de estas escenas bucólicas presentaron el paso del campesino a la ciudad, la militarización obligatoria, las fábricas. Y los resultados de este proceso, que mayoritariamente eran la locura o la mendicidad.

El grupo Yawar Sonqo (Corazón sangrante), de Ayacucho, presentó el conflicto más importante de su zona y del Perú en general en ese momento: la desaparición de jóvenes y niños. El campesino sin recursos y el sometimiento del país al dominio extranjero. Se realizó a través del trabajo corporal y algunos instrumentos. En un momento de la función un actor utilizó una máscara en la parte trasera de la cabeza para identificar ejército y muerte. Uso de velas y otros objetos en un espacio redondo.

Otra creación dirigida por Luis Felipe Ormeño fue *Ritos de la memoria*. Cuenta el momento del amortajamiento de un desaparecido que apareció muerto. Se pone de manifiesto el sufrimiento de su pareja, la indefensión ante el antagonista oculto. Todo ello puesto de manifiesto por el trabajo corporal de la actriz. Poco uso de la palabra. Matices de voz y música de fondo. Elementos: pétalos, velas, agua derramada, sillas. Fue uno de los pocos espectáculos que utilizó escenario a la italiana.

El grupo Olmo de Trujillo presentó *La democrack crack*. Obra de crítica política y social. Dirigida por Lacy Astudillo, que estuvo en la escena señalando los cambios de acción por medio de diferentes instrumentos (tambores, pitos). Elementos: velas, banderas, palos, pañoletas, muñecos. Tenía un tono divertido que rayaba la farsa en algunos momentos.

Magia presentó la versión de Oscar Wilde de *Salomé*. Los caprichos de una mujer insensible suelen ser complacidos por un poder corrupto. La voz se usó de un modo tradicional, no se cantaba o entonaba como se hacía en otros grupos del Tercer Teatro, según Perales.

Respecto al grupo Yuyachkani, opina “que comenzó haciendo un teatro comprometido socialmente, la influencia del Tercer Teatro los hace incorporar nuevos elementos pero no pierden su inicial motivación de poner de manifiesto la historia de su país y su folclore” [1992: 151]. En el encuentro presentaron *Los músicos ambulantes* que ejemplifica bien esta fusión. Es una fábula con animales que representan las diferentes zonas del Perú con sus tradiciones y diferencias: la comida, la música, la forma de hablar. Todo ello fue utilizado para poner de manifiesto el racismo y las diferencias geográficas que llevan a la desintegración del país. La música hizo de nexo común cuando, al final de la representación, las diferentes músicas se aúnan en una pieza y todo el mundo sale a bailar simbolizando la unión de los peruanos.

También representaron *Encuentro de zorros*. El tema es la llegada de un serrano a la ciudad y las dificultades con las que se encuentra. Elementos: máscaras, velas, antorchas, pañuelos, disfraces, música y canciones. Consiguieron un buen equilibrio entre el folclore peruano y los elementos del Tercer Teatro.

Otro grupo presente fue Villa del Salvador. El origen de este grupo se debió no a la intención de entretener sino al intento de difundir información a su comunidad ya que no disponían de otros medios de comunicación. Más adelante incorporaron obras más elaboradas como *Diálogo de zorros* en la que se incluyen problemáticas del país a través de sus propios problemas. En *Carnaval por la vida* se toca la vida del peruano de la ciudad y del campo acosado por diferentes problemas: el hambre, el reclutamiento militar obligatorio, los secuestros y la muerte a manos de los senderistas. El espacio de expansión del ser humano es pequeño, sólo se le permite bajo la máscara, se plantea que la vida como juego es más segura. En ese juego todos pueden ser víctimas o verdugos.

Los elementos que utilizaron, además de los disfraces y las máscaras, fueron faroles, canciones y música en vivo.

El grupo Cuatrotablas, el otro puntal del teatro de grupo junto con Yuyachkani y anfitrión del encuentro, puso en escena *Los clásicos*. En este montaje intentaron unir diferentes textos importantes de la literatura universal a través del Tercer Teatro del que se usaron muchos elementos que lo caracterizan. La línea de los textos elegidos es que el centro de la historia del hombre es la muerte, la violencia y los asesinatos infundados. El mensaje es “quitarse la venda y echarse a andar”. La fusión de los textos, según Perales, no estuvo lograda y el trabajo corporal fue mayoritariamente gratuito. Hubo canciones en quechua y momentos corales, exhibición corporal. Presencia andina en el vestuario, la música y los rituales indígenas.

El testimonio de la única representante del teatro mejicano en el encuentro es menos escéptico y mucho más positivo. Para Susana Frank, de la Universidad Autónoma de Méjico y fundadora del grupo La Rueda, este encuentro marcó el futuro de su trabajo en el teatro: “el encuentro me cambió la vida, literalmente enloquecí. Ahí se dieron muchas cosas, el Odin estaba en un momento que ya no era tan joven y estaba pasando a la madurez artística, pero en el auge de la propuesta [...] ¡Yo es la primera vez que vi a todos estos locos con zancos!” [Martínez, 2006].

Podemos concluir que Eugenio Barba entiende las influencias entre grupos teatrales como un ejercicio de reciprocidad y así lo lleva poniendo en práctica desde el principio de su actividad en el teatro. En 1989, hablando respecto a su espectáculo *Talabot*⁹⁷, que acababa de estrenar en 1988, afirmaba: “No puede existir un teatro puro latinoamericano, brasileño, europeo, danés, florentino o madrileño. No es la pureza la que garantiza la identidad y la originalidad cultural. Por otra parte, la identidad profesional tiene un carácter inconfundible e *ineliminable*: su *transculturalidad*” [2011: 89]. Unos años más tarde, refiriéndose en concreto a su relación con América Latina, decía: “Sin el contacto permanente con América Latina, el Odin Teatret no existiría: sus fuentes espirituales ya se hubieran agotado hace tiempo” [2002].

⁹⁷ Publicado por primera vez en *La escena latinoamericana*, 2, Buenos Aires, Galerna, 1989.

2.3. Augusto Boal

Para esto sirve el arte: no sólo para mostrar cómo es el mundo, sino también para mostrar por qué es así y cómo puede transformarse. [Boal, 2002: 115]

El brasileño Augusto Boal nació en Río de Janeiro en 1931 y llegó a Perú en 1973, a petición del gobierno peruano del general Velasco Alvarado, para llevar a cabo su proyecto de alfabetización del país, que se conoció con el nombre de Operación Alfabetización Integral (ALFIN). La operación estaba dirigida por el profesor Alfonso Lizarzaburu, que había sido miembro de la Comisión de Reforma de la Educación del Perú en 1970. Participaron en ella algunos actores peruanos, como Estela Liñares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha y Jesús Ruiz Durand. Esta experiencia se llevó a cabo durante los años 1973 y 1974, en las ciudades de Lima y Chiclayo. Su objetivo era hacer desaparecer el analfabetismo en un plazo aproximado de cuatro años.

Enseñar a leer y escribir a adultos es complicado en cualquier circunstancia, pero en Perú la dificultad se multiplicaba al ser un país que habla unos cuarenta dialectos de las dos lenguas principales, el quechua y el aimara, además del castellano. El hecho de que existiera esta variedad lingüística, hizo entender a los organizadores de la operación de alfabetización el hecho de que los analfabetos no eran personas “incapaces de expresarse”, como se había dicho, sino que lo que encontraron los comisionados era a muchas personas “incapaces de expresarse en una lengua determinada”, en este caso, en lengua castellana.

Partiendo de la base de que hay muchos lenguajes además de la lengua hablada y escrita y que el dominio de un lenguaje permite a la persona que lo posee una forma determinada de conocer la realidad y de transmitirla a los demás, el proyecto ALFIN tomó dos determinaciones: La primera fue alfabetizar en la lengua materna y también en castellano, sin obligar al abandono de la primera en beneficio del castellano. La segunda, intentar alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente los artísticos: el teatro, la fotografía, los títeres, el cine, el periodismo, etc.

Los profesores se elegían de la misma región que se pretendía alfabetizar y su preparación se hacía en función de los cuatro grupos que se pretendía incluir en el Plan: 1) las barriadas o pueblos jóvenes, conocidos como “villas miserias”; 2) las regiones rurales; 3) las regiones mineras; 4) las regiones donde se presentan problemas con lenguas maternas que no son el castellano y que incluyen al 40% de la población. De este 40%, la mitad está constituida por ciudadanos bilingües que aprendieron el castellano después de dominada su propia lengua materna. La otra mitad no habla el castellano.

Uno de los ejercicios que se llevó a cabo en este proceso de alfabetización fue el propuesto por Estela Liñares: “Nosotros les vamos a hacer preguntas. Para eso les vamos a hablar en español. Y ustedes nos tienen que responder. Pero no pueden hablar en español: tienen que hacerlo en “fotografía”. Nosotros les preguntamos cosas en lengua castellana, que es un lenguaje. Ustedes nos responden en la fotografía, que es también un lenguaje”⁹⁸ [2008: 98].

Este ejercicio, por ejemplo, se llevó a cabo en Lima, donde, se preguntó a varias personas lo que era la explotación, pidiéndoles la respuesta en fotografía. Contaba Boal una gráfica, nunca mejor dicho, anécdota al respecto, que muestra su efectividad:

Muchas fotos-respuesta mostraban al dueño de la tienda, o al hombre que venía a cobrar el alquiler, o una oficina pública, etc. En cambio, un niño respondió a esa pregunta con una foto que mostraba un clavo en la pared. Casi nadie entendió por qué, pero todos los demás niños estaban totalmente de acuerdo en que la foto expresaba lo que sentían frente a la explotación. La discusión de la foto aclaró el porqué. En Lima, los niños comienzan trabajando para ayudar a la economía doméstica, cuando llegan a la edad de cinco o seis años, comienzan como limpiabotas. Es lógico que como en las barriadas donde viven no hay zapatos para lustrar, esos niños deben irse al centro de Lima a ejercer su oficio. Llevan consigo una caja dentro de la cual colocan todos los elementos necesarios para ejercer su oficio. Pero evidentemente no pueden estar cargando todas las mañanas y todas las noches sus cajas, del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. Por eso, se ven obligados, a alquilar un clavo en la pared de un negocio de un hombre que les cobra un alquiler de dos ó tres soles por noche y por clavo. Cuando ven un clavo, esos niños odian la opresión.

⁹⁸ Traducción de las citas de la edición *Theatre of the Oppressed*, 2008: Paz M.

Si ven una corona real, o al Tío Sam, o una foto de Nixon, etc, lo más probable es que no comprendan nada [2008: 101].

La participación de Augusto Boal se centró en el sector del teatro. El teatro como medio de expresión, como lenguaje: “intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” [1978: 245].

Augusto Boal denomina a este modo de hacer teatro *La Poética del oprimido*. Su objetivo es transformar al pueblo *espectador*, ser pasivo del fenómeno teatral, en sujeto *actor*, transformador de la acción dramática. Como explica Boal, la *Poética* de Aristóteles propone un teatro en el que el espectador delega todos los poderes para que el personaje actúe y piense en su lugar. Brecht propone una Poética en la que el espectador delega los poderes en el personaje para que actúe en su lugar pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo y muchas veces en oposición al personaje. La propuesta de la *Poética del oprimido* es la acción misma. El espectador no delega poderes para que el actor piense y actúe en su lugar sino que él mismo asume el papel de actor protagonista. Cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio. Es decir, se entrena para los cambios en la acción real. “En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un “ensayo” de la Revolución” [Boal, 1978: 245].

La *Poética del oprimido* considera al teatro como un arma que el pueblo debe saber gestionar. Para controlar los medios de producción del teatro, lo primero que se debe saber controlar es el propio cuerpo, principal fuente de sonido y movimiento y para ello, tiene que dominarlo y volverlo expresivo. Tiene que pasar de ser *sujeto* para ser *objeto o protagonista*. El plan para conseguir esta conversión del espectador en actor se sistematiza en varias etapas: una primera etapa, que se centra en el conocimiento del cuerpo. Se realiza a través de una serie de ejercicios cuyo fin es conocer el propio cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades. Una segunda etapa, centrada en volver al cuerpo expresivo. Para ello, se trabaja con juegos que necesitan de la expresión a través del cuerpo, que se ve obligado a abandonar su forma de expresión habitual y cotidiana. En la tercera etapa, se acomete la puesta en escena del tema que se quiere tratar, tomando al teatro como lenguaje. En esta etapa se identifican situaciones de opresión

que las personas viven cotidianamente y se ensayan alternativas de reacción frente a los mecanismos de poder que están vigentes. Se promueve el paso del espectador a la acción para transformar esas situaciones. En esta etapa, utilizando la terminología de Boal, se produce un proceso que tiene varios grados:

En un primer grado, denominado “dramaturgia simultánea”, los espectadores “escriben” simultáneamente con los actores que actúan.

En un segundo grado, denominado “teatro imagen”, los espectadores intervienen directamente “hablando” a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores.

En el tercer grado, denominado “teatro foro”, los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan.

En la cuarta etapa: el teatro como discurso, el espectador-actor presenta espectáculos, según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Algunos ejemplos de esto son: el teatro periodístico, el teatro invisible, el teatro fotonovela, la quiebra de la represión, el teatro-mito, el teatro-juicio y el teatro de rituales y máscaras.

Estos principios básicos del Teatro del Oprimido son los que Augusto Boal practicará a lo largo de toda su vida como formador. En cada lugar o circunstancia en la que se pusieran en práctica conllevarían adaptaciones pero, básicamente, sus principios permanecían intactos. El origen de esta forma de entender el teatro está en Brasil, en el año 1964. Nació al mismo tiempo que se estaba produciendo el golpe de estado que dio paso a una de las dictaduras más violentas y represivas de Brasil, la de 1968, también conocida como “los años de plomo”. Es un teatro nacido bajo la opresión y la censura. El resultado de la voluntad férrea de Boal de continuar haciendo teatro a pesar de cualquier circunstancia, dio paso al concepto de teatro como elemento activo para cambiar las circunstancias de sometimiento y opresión.

Durante los años en que desarrolló su Teatro del Oprimido en Sao Paulo, todo lo que hacían estaba bajo la vigilancia de la censura. Trabajaban bajo una gran opresión. Comenzó trabajando con obreros y campesinos, en unas circunstancias muy duras en las que con lo único que contaban era con la capacidad humana de crear. Esta primera etapa

la llamó *Teatro periodístico* porque la idea no era dar un espectáculo teatral acabado sino que fueran los mismos participantes los que desarrollaran la escena.

En 1971 tiene que salir exiliado de Brasil. Viajó a Argentina, en ese momento también bajo el gobierno militar de Agustín Lanusse, en donde su situación también era delicada y estaba bajo observación de las autoridades militares. Bajo amenaza de ser deportado, desarrolló su trabajo de la manera más anónima posible. Esa experiencia fue el comienzo de lo que llamó *Teatro invisible*. Consistía en introducir la ficción en la realidad. Por ejemplo, un joven actor entraba en un restaurante para comer y a la hora de pagar decía no tener dinero. Había un camarero también involucrado en el proceso, un actor que hacía de gerente y otro de abogado. A partir de ahí se producían diferentes intervenciones de los otros comensales que decidían participar del episodio y tomaban partido y del gerente verdadero del restaurante.

A su llegada a Perú, en 1973, para contribuir en la campaña de alfabetización que se desarrolló en el país, Augusto Boal, tuvo como referente para su trabajo los principios de la *Pedagogía del Oprimido* de Paulo Freire. El trabajo de Freire se desarrolló también durante los sesenta en Brasil. Su fin era acabar con el analfabetismo en su país. Comenzó a aplicar su método de alfabetización, primero en el estado de Pernambuco para pasar después al resto de las regiones brasileñas. Dicho método no tenía un propósito funcional exclusivamente, es decir, enseñar a leer y escribir. Lo que pretendía Freire era que los alumnos aprendieran a discernir, a intervenir y transformar el entorno que les rodeaba, “la libertad sólo encontrará adecuada expresión en una pedagogía en que el oprimido tenga condiciones de descubrirse y conquistarse, reflexivamente, como sujeto de su propio destino histórico” [2002:11]. Según Julián Boal, hijo de Augusto Boal, en una conferencia acerca del Teatro del oprimido pronunciada en la Universidad Internacional de Andalucía, “se buscaba que la relación entre enseñantes y alumnos fuera dialéctica y horizontal (no vertical y jerárquica)” [2004]. Este principio cambia totalmente los roles tradicionales de la enseñanza, puntualizó Julián Boal en otro momento de su intervención, “según la Pedagogía del Oprimido, de Freire, la tarea del enseñante no consiste en llenar la cabeza de los alumnos con el contenido de su narración (como si estuviese realizando una transferencia bancaria), sino en promover un aprendizaje crítico y constructivo”.

La idea de Boal, en Perú, era introducir su concepto del teatro en los diferentes ámbitos en los que se desenvuelve la población: la escuela, los hospitales, los mercados etc. Durante el periodo que trabajó en los programas de alfabetización del gobierno de Alvarado, surgió el denominado *Teatro foro*. En este caso lo que se hacía era un tipo de dramaturgia simultánea en el sentido de que cuando la representación alcanzaba cierto clímax se interrumpía y se pedía la opinión de los espectadores respecto a lo que creía que iba a suceder. Aunque el espectador participaba, eran los actores los que llevaban a cabo la interpretación y manejaban la representación. Los temas que se tocaban eran los que afectaban a la gente en general en ese momento: problemas con el agua, el desempleo, la reforma agraria, los latifundios. También temas de relaciones matrimoniales. Se “ensayaba” para poder afrontar esas mismas situaciones en la vida real. Según Boal, “si un oprimido no transgrede en algún lugar posible, siempre va a seguir siendo oprimido” [Torricelli, 1999]. A este teatro lo llamó foro porque brinda la oportunidad de usar el debate dentro de la obra.

Durante su estancia en Perú, Boal puso en práctica los principios de sus teorías con los campesinos y obreros peruanos. Durante esta experiencia desplegó su sistema de trabajo con sus diferentes etapas y grados de progresión:

Primera etapa: conocimiento del cuerpo. El primer contacto con un grupo de campesinos u obreros es muy difícil si lo que se les plantea es “hacer teatro”. Probablemente nunca habrán oído acerca de eso o su imagen está mediatizada por la televisión y sus series. También puede que lo asocien inmediatamente con el lujo, perfumes, etc., es decir, un mundo al que no pertenecen. Así que, con lo primero que hay que empezar es con el cuerpo mismo de las personas que vayan a participar. Hay muchos ejercicios para hacer que cada uno sea consciente de su cuerpo, de las posibilidades que tiene y de las deformaciones debidas al tipo de trabajo que practica. A esto Boal lo denomina “alineación muscular” impuesta por el trabajo sobre su cuerpo. También deja huella en el cuerpo la “máscara de comportamiento” que debe adoptar durante el desarrollo diario de su actividad, da igual el estatus o el tipo de trabajo que realice. Por eso podemos percibir ciertas similitudes entre personas que desarrollan el mismo tipo de trabajo.

El objetivo de este primer paso es reconocer esto y a su vez “desmontarlo”. Deshacer las estructuras musculares de los participantes. No para hacerlas desaparecer

pero sí para hacerles conscientes de su presencia. Hay que hacer consciente al campesino de hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo. Si se tiene consciencia de las propias estructuras musculares se será más capaz de “interpretar” a otros personajes diferentes a uno mismo. Para conseguir este objetivo, se utilizan varios métodos: *carrera de cámara lenta*, *carrera de piernas cruzadas*, *carrera del monstruo* (dos participantes entrelazados a cuatro patas), *carrera de rueda* (igual que la anterior pero formando ruedas para rodar por el suelo), *hipnotismo* (tratar de mantenerse siempre a la misma distancia –unos 5 centímetros– de la mano del compañero y seguirlo). En el desarrollo de estas actividades se asumen movimientos corporales impensables en la vida cotidiana. Por ejemplo, con el método *Match de box*, se realizan los movimientos del boxeo, sin tocarse en ningún momento, pero reaccionando como si realmente se dieran y recibieran golpes, y con el método *far-west*, que es una variación del anterior, se imitan los movimientos de los enfrentamientos en las películas del oeste americano.

Segunda etapa: tornar el cuerpo expresivo. En esta segunda etapa se intenta desarrollar la capacidad expresiva del cuerpo. En las sociedades occidentales estamos acostumbrados a expresarlo todo a través de la palabra y la capacidad expresiva que tiene nuestro cuerpo va quedándose subdesarrollada. A través de una serie de juegos se puede estimular a los participantes a que empiecen a usar los recursos de su cuerpo para expresarse. Más que como ejercicios se plantean como juegos. Jugar a representar papeles. Interpretarán mejor en la medida en que jueguen mejor. Un ejemplo de estos juegos consiste en hacer entender a los demás qué animal le ha tocado interpretar sin utilizar palabras, sólo con el cuerpo y sin sonidos obvios. Se trata de “hablar con el cuerpo”.

Tercera etapa: el teatro como lenguaje. Esta etapa se divide en tres grados en base a la diferente participación directa del espectador en el espectáculo. Lo que se pretende conseguir en esta etapa es promover el paso del espectador a la acción y se centra en el tema que va a ser discutido.

Primer grado: dramaturgia simultánea. Es la primera invitación al espectador para que intervenga pero no es necesaria su presencia en la escena. Se propone un tema a tratar por todos los presentes y los actores hacen una improvisación en escena. Al llegar al punto problemático de la cuestión, se pide al público que dé su opinión para resolverlo. Se interpretan improvisadamente las soluciones propuestas y el público tiene

derecho de corregir y hacer todos los cambios y puntualizaciones que considere oportunos. *Los espectadores “escriben” la obra y simultáneamente los actores la interpretan.* La implicación del público es total: sienten que pueden intervenir en el devenir de los acontecimientos.

Segundo grado: teatro imagen. En este segundo grado los espectadores tienen que intervenir más directamente. Se pide la opinión sobre algo a alguien del público pero, esta vez, tiene que interpretarlo con el cuerpo de los demás participantes, a modo de “escultura”. No puede hablar sólo utilizar las muecas y el movimiento corporal. Una vez montado, lo que se le pide es que haga lo mismo pero expresando lo que, en su opinión, debería de ser, cómo sería la *imagen ideal* acerca del problema planteado. Finalmente, se le pide que haga la *imagen tránsito*, es decir, cómo es posible pasar de una realidad a la otra. En otras palabras, cómo se puede llevar a cabo el cambio, la transformación, la revolución.

Tercer grado: teatro-foro. En este grado, el espectador debe intervenir decididamente en la acción dramática y modificarla. Inicialmente se solicita a los participantes que cuenten una historia con un problema político o social de difícil solución. Acto seguido se interpretará un espectáculo de diez o quince minutos que presenta el problema y la solución que se quiera discutir. Finalmente se pregunta a los espectadores si están de acuerdo con la solución planteada. El espectador que no esté de acuerdo propondrá el cambio de personaje o de actor y de actitud, cambiando el devenir de la función a su albedrío. Los demás participantes en la representación tienen que enfrentar la nueva situación creada, examinando *in situ* todas las posibilidades que la nueva situación plantea. La propuesta del espectador ha de ser activa. Tiene que subir a escena y sustituir o incluir elementos. No puede quedarse en su butaca haciendo sus observaciones. En esta práctica se constata que es fácil hacer propuestas pero quizá no tan sencillo llevarlas a la práctica. Dice Boal al respecto:

En toda mi actividad en el teatro popular en tantos y tan distintos países de América Latina, he podido observar esa verdad: a los públicos populares les interesa experimentar, ensayar, y les aburren las presentaciones de espectáculos cerrados... Todas estas formas expuestas son formas de teatro-ensayo y no de teatro-espectáculo. Son experiencias que

se sabe cómo comienzan pero no cómo terminarán, porque el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista [1978: 264].

En Perú, además de estas formas de hacer teatro que hemos expuesto, se desarrollaron otras formas practicadas previamente con éxito en países como Brasil y Argentina. Algunas de ellas fueron:

El Teatro periodístico. Fue desarrollado inicialmente por el grupo Arena de Sao Paulo, del que Boal fue director artístico hasta que fue obligado a abandonar Brasil por razones políticas. Consiste en diversas técnicas que permiten la transformación de noticias de prensa o cualquier otro material no dramático en escenas teatrales.

El Teatro invisible. Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadores. El lugar puede ser un restaurante, la calle, un transporte público, etc. Los “asistentes” son circunstanciales y en ningún momento deben saber que están formando parte de una representación porque pasarían a convertirse en “espectadores”.

El Teatro fotonovela. La técnica consiste en leer a los participantes la historia de una fotonovela sin que éstos sepan de dónde se ha extraído la historia. Se les pide que la representen y después se discuten las diferencias surgidas entre la fotonovela y la interpretación hecha por los participantes. Comentaba Boal sobre el éxito de esta experiencia en la sociedad peruana: “yo tuve una gran alegría cuando, meses después de la experiencia con los alfabetizadores, de regreso a Lima, fui informado de que en varias barriadas, los pobladores estaban utilizando esa misma técnica para analizar las tiras de televisión, fuente inagotable de veneno contra el pueblo” [1978: 272].

Otra técnica se llamaba Quiebra de represión. La técnica consiste en pedir a un participante que recuerde algún momento en que se sintió particularmente reprimido y aceptó esa represión, actuando así de una manera diferente a sus deseos. Después se reproduce en escena la situación. Una vez terminada, se le pide al protagonista que la repita pero esta vez sin aceptar la represión, luchando por imponer sus ideas y deseos. Los demás participantes deben continuar ejerciendo la represión. Esto ayuda a valorar la capacidad de reacción frente a estas situaciones de los individuos. Y también ayuda a baremar la verdadera fuerza del impositor.

El Teatro mito. Consiste en descubrir lo obvio detrás del mito: contar una historia lógicamente, revelando las verdades evidentes. Se trata de analizar los mitos populares y sacar de ellos las verdades que están veladas en la historia.

El Teatro juicio. Se trata de descomponer a un personaje, de una historia propuesta, en todos sus roles y elegir un símbolo que represente cada rol. Posteriormente se analiza el personaje quitándole algunos símbolos que le caracterizan o intercambiándolos con los de otro personaje. Con esta experiencia se ve que las acciones de las gentes no sólo dependen de su psique individual sino del grupo o clase al que éste pertenezca.

La técnica Rituales y máscaras. Esta técnica consiste en revelar las “superestructuras”, es decir, los rituales que caracterizan las relaciones humanas y las máscaras de comportamiento social que esos rituales imponen sobre cada persona según el rol o roles que esa persona cumple en la sociedad y todo el ritual que lo acompaña. Se puede realizar de muy diversas maneras: el mismo ritual cambiando de máscaras, el mismo ritual primero hecho por personas de una clase social y después de otra, intercambio de máscaras durante el mismo ritual, etc.

La frase que resume las conclusiones a las que llegó Boal tras su paso por Perú en el periodo de alfabetización, es “espectador, ¡qué mala palabra!” [1978: 279]. Según Boal el espectador es menos que un hombre y hay que restituirle su capacidad de acción. En su opinión, todas las experiencias de teatro popular tienen el mismo objetivo: la liberación del espectador al que se ha sometido sistemáticamente a visiones acabadas del mundo. Debido a que hasta ese momento, los que hacían teatro, eran directa o indirectamente personas que pertenecían a las clases dominantes, las imágenes cerradas que ofrecían eran las imágenes de la clase dominante de modo que el espectador estaba siendo pasivamente dominado por estas imágenes.

Finalizó sus conclusiones respecto a este periodo, afirmando que la *Poética* de Aristóteles es la Poética de la Opresión. El mundo es conocido, dentro de su perfección o de su posibilidad de perfeccionarse, y todos sus valores son impuestos a los espectadores que delegan pasivamente poderes en los personajes para que actúen y piensen en su lugar. La acción dramática sustituye a la acción real. La Poética de Brecht es la Poética de las Vanguardias Esclarecidas. El mundo es transformable y la transformación comienza en el teatro mismo. Los espectadores no delegan poderes para

que los personajes piensen en su lugar aunque sí lo sigue haciendo para que actúen por él. La acción dramática esclarece la acción real y es una preparación para la acción. En cuando a la Poética del Oprimido, opina que ésta es la Poética de la Liberación. El espectador no delega poderes ni para que piensen ni para que actúen por él. Se libera y piensa y actúa por sí mismo. El teatro, para Boal, es acción.

De 1977 a 1979, Augusto Boal continúa su exilio en Europa. Allí constata que las formas de opresión, que también existen, son distintas a las de Latinoamérica. De modo que las transformaciones también debían ser diferentes. Los problemas no eran la falta de alimentos, las inundaciones, los desaparecidos o la tortura. En este caso había problemas de incomunicación entre las personas, miedo a la soledad, miedo a la nada, al vacío. Europa tenía la tasa más alta de suicidio en ese momento del mundo. Con las diferentes experiencias se fueron creando las herramientas para intentar soluciones a problemas como el racismo, la opresión femenina, la dependencia y sobrevaloración del dinero. En este caso se utilizó la idea de Imagen tela: dos personas improvisaban y hacía una imagen de cómo se veían. Después, otros actores trabajaban con esas imágenes creadas por los primeros. Se produce así un juego de espejos en los que unos se ven a sí mismos en otros. De este modo se pone de manifiesto las contradicciones que surgen en nosotros entre lo que deseamos y la real voluntad de hacerlo o conseguirlo.

Durante su exilio en Europa, sigue desarrollando su método en los diferentes países que visita. Desde su trabajo con la Royal Shakespeare Company, en Stratford-on-Avon, en 1977, a Godano en Italia, el mismo año, pasando por Francia, Portugal y Suecia. Es precisamente en este país donde desarrolla una interesante experiencia respecto a lo que apuntaba anteriormente entre la contradicción del sentimiento y la voluntad. Se estaba poniendo en práctica el Teatro imagen en el que los “*espectactores*” –según el término utilizado por Boal en diferentes ocasiones en sus trabajos– tienen que esculpir a modo de estatuas una serie de imágenes formadas con sus cuerpos y los cuerpos de los demás participantes. Si el público no está de acuerdo, un segundo “*espectactor*” remodelará las estatuas o hará una escultura totalmente diferente para acabar llegando a un acuerdo sobre el aspecto de la realidad sobre algo. Después, se pide a los “*espectactores*” que construyan una imagen ideal sobre lo que traten. Finalmente se plantea el debate sobre cómo conseguir, en base a la realidad primera, llegar a la segunda representación, es decir, a lo que deseamos.

En Suecia, como decía, un inmigrante propuso que se representase la imagen real de los inmigrantes. Las imágenes que se crearon fueron: un hombre con los brazos extendidos pidiendo ayuda, otro hombre trabajando duramente y una joven negra enferma tumbada en el suelo. Boal pidió entonces a siete suecos que demostrasen con su cuerpo cómo se veían a sí mismos en relación con los inmigrantes, es decir su punto de vista sobre la imagen real del problema. Las imágenes creadas eran de brazos abiertos, y de manos extendidas ofreciendo ayuda. Inmediatamente pidió que la imagen de los inmigrantes volviera de nuevo a la escena y que los dos grupos intentasen relacionarse, primero de manera inmóvil y posteriormente en movimientos lentos. De lo que se consiguió en ese taller, afirmaba Boal:

Era extraordinario ver que, a pesar del enorme esfuerzo que hacían, y que era visible, nadie se tocaba. Demandas y ofertas de ayuda no encajaban, se mantenían separadas. Dejé que el ejercicio se prolongase, y el público veía que la ayuda era puramente ficticia o, por lo menos, teórica: buenas intenciones. Eso se hizo aún más evidente cuando insistí en que el ejercicio continuase un poco más; el público, estupefacto, podía comprobar que ninguno de los brazos abiertos se acercaba a la joven negra que suplicaba ayuda. Los brazos seguían abiertos y nunca se cerraban en abrazos: de este modo, podíamos ver el deseo de ayudar y no el acto [2002: 44-45].

Al acabar el ejercicio, uno de los participantes suecos aclaró que sólo al final había comprendido que: “si sus ganas eran reales, si eran verdaderas, (aunque se tratase de un juego, eran verdaderas dentro de las reglas de ese juego), y, por otro lado también era real, tan real como él mismo (es decir, real dentro de la realidad del ejercicio, que era verdadero) la existencia, dentro de esa misma realidad lúdica, de aquella joven negra, entonces, dentro de esa realidad de la ficción, no había hecho nada para ayudar. Es decir, se dio cuenta de que, si su deseo hubiese sido verdadero, habría ayudado de verdad a la verdadera joven negra que estaba allí, verdaderamente” [Boal, 2002: 45]. A lo que puntualizó Boal: “recuerdo que *la imagen de lo real es real en cuanto imagen es* uno de los conceptos básicos del Teatro del Oprimido”.

3. PRINCIPALES GRUPOS DE CREACIÓN COLECTIVA EN PERÚ

En opinión de Domingo Piga⁹⁹, “esta forma de hacer teatro como organización y como conciencia, buscando una estética y una ética diferentes, nació como una actividad de aficionados cohesionados en torno a compromisos ideológicos [...] el teatro necesitaba mostrar en el escenario al hombre peruano en busca de su identidad y esto es lo que hacen los grupos por caminos variados, con tácticas diferentes, pero con una común estrategia: compromiso social...” [1992: 137].

Los grupos teatrales de creación colectiva dan el paso desde la reflexión social al discurso artístico. Las características generales y constantes del teatro de grupo son según Domingo Piga:

- a) Influencia ideológica y técnica teatral de Bertolt Brecht, Stanislavski, Grotowski, Peter Brook, Arguedas, Vallejo.
- b) Preferencia por la creación colectiva y la re-creación, abandono de la obra de autor.
- c) Búsqueda de identidad nacional haciendo un teatro cuestionador e intérprete de las grandes mayorías, con temática de compromiso social.
- d) Aspiración al profesionalismo tanto en la creación artística como medio de subsistencia.
- e) Hacer un teatro nuevo que represente el protagonismo del pueblo a partir de la década del 70.
- f) Descubrimiento de lo auténticamente andino, de lo peruano, de la tradición campesina.
- g) El grupo es como un colectivo, en el que todos son partícipes iguales, con la práctica del multioficio.
- h) Importante gravitación en el teatro del Perú como búsqueda de nuevos caminos, de un nuevo actor, un nuevo público, de una expresión real y auténtica de la peruanidad, mostrando el rostro verdadero del teatro nacional.

⁹⁹ Cofundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en 1941, hoy Teatro Nacional Chileno, y profesor de la Universidad Católica y la Universidad de San Marcos desde 1973. Ver también Teodosio Fernández, “Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatro universitarios (1941-1973), *Anales Literatura Hispanoamericana*, 5: 331-347.

- i) Importancia del fenómeno teatral en cuanto compromiso revolucionario en el proceso de cambio social.
- j) Muchas veces el resultado es producto de la urgencia a las respuestas impostergables, es coyuntural, un teatro imperfecto que responde a las necesidades del momento, del lugar y del público. Así como hay un arte imperfecto en los procesos revolucionarios, lo hay para servir una necesidad social o para establecer una comunicación. Por eso no es un teatro imperecedero (como texto), porque lo social y lo ético son nuevos elementos que antes no participaban como determinante de lo estético.
- k) Incorporan la fiesta popular, lo tradicional, con el hombre del pueblo como protagonista dramático de su creación, carnavales, bailes, cabezones, zancos, música, coros, diálogos en lengua quechua, aimara o español.
- l) Espacios físicos no convencionales, la plaza pública, la cancha deportiva, un aula cualquiera, una ladera de un cerro, todo es útil y efectivo en lugar de la sala convencional, escasa y cara, inaccesibles al público popular.
- m) Permanente reflexión sobre el quehacer teatral a través de la investigación, de seminarios, de talleres, en labor individual y colectiva.
- n) Teatro sin apoyo ni subvenciones ni del estado, ni municipios u otras instituciones.
- ñ) La característica de anomia de la sociedad, como proceso contemporáneo e inmediato, se refleja en el discurso dramático que le interpreta [1992: 145-146].

En el origen del trabajo de los grupos de creación colectiva, las puestas en escena partían de las improvisaciones de todos los miembros del grupo en su conjunto, para formar un todo significativo. El director era uno más de sus componentes, no era una figura que destacara dentro del grupo.

A partir de la década del noventa, el teatro de grupo ha tendido a retomar la figura del director, que vuelve a su lugar preponderante respecto al resto de los componentes del grupo. Es el caso de actuales directores teatrales reconocidos como César de María, que se formó dentro del grupo Homero Teatro de Grillos; Ruth Escudero, en el grupo Quinta Rueda; Carlos Vargas Salgado, en el grupo Aviñón; Miguel Rubio, que formó parte del grupo Yuyachkani; Ana Correa, también de Yuyachkani; María Teresa Zúñiga, del grupo Expresión de Huancayo y Mario Delgado, del grupo Cuatrotablas, entre otros.

Por otra parte, retoman la fórmula del teatro de autor, pasando a representar obras de autores individuales conocidos o de los mismos directores que suelen ejercer también como dramaturgos. Veremos esta evolución que tomará forma a partir de los años noventa. Parece una evolución lógica en el sentido de que una de las actividades a las que dio importancia y fomentó el teatro de grupo fue la formación. De sus escuelas han salido los actuales directores, actores y dramaturgos, que ya no se pierden dentro de colectividades y quieren destacar por su trabajo como actores, directores o escritores teatrales.

La propia naturaleza del teatro de creación colectiva imposibilita su estudio a través de los textos, ya que uno de los principios de este teatro es cuestionar el texto y la figura del autor y del director. Lo que resulta de interés es poner en relación un texto con una puesta en escena concreta, lo que hace en su tesis doctoral Carlos Vargas Salgado, en la que selecciona una serie de textos teatrales [2011: 128-129] o “artefactos teatrales”, como los denomina, “por referirme a diversos tipos de discursos relacionados con la teatralidad peruana” y los estudia poniéndolos en relación con una puesta en escena determinada. “Considero de interés detenerme en los sistemas de producción y recepción de aquello que podemos reconocer como arte teatral en el Perú”, afirma. Una de las puestas en escena que estudia [2011: 218-227] es la adaptación para el teatro de la novela *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega¹⁰⁰, realizada por el grupo Yuyachkani, y dirigida por Miguel Rubio en 1990.

Ya mencioné en el prólogo de este trabajo la imposibilidad para realizar este tipo de estudio en esta tesis doctoral. De modo que mi acercamiento al trabajo de los grupos de creación colectiva se centrará en dar cuenta de su evolución.

Recordaré, citando a Domingo Piga, que “ideológicamente la mayoría de los grupos (del Nuevo Teatro) están orientados por un compromiso social de amplios matices en un haz que va desde los que hace quince años creían que iban a cambiar el mundo desde el escenario de donde partía la revolución, hasta los que sin tendencias políticas concretas, no profesan ningún credo específico. Pero todos dan al teatro una clara y definida orientación de conciencia social” [1992: 138].

¹⁰⁰ Publicada por primera vez en 1986.

Salazar del Alcázar¹⁰¹, en un intento de definición del teatro de creación colectiva que se desarrolla desde los años setenta a los noventa, escribe: “Frente a la precaria institucionalidad que el sistema teatral peruano había generado, aparece también un sistema de institucionalidad alternativa producto de un trabajo desarrollado al margen de los estilos oficiales, y que posteriormente va a consolidarse en toda una nueva noción de sistema con una complejidad determinante para lo que va de la década de los 70 a los 90”. Ya en los años ochenta [1986], situaba en dos corrientes a los dos grupos más representativos de la escena del teatro de creación colectiva. La línea activista e inquieta socialmente y que trabaja en defensa de los derechos humanos, en la que sitúa al grupo Yuyachkani, y la línea de la experimentación formal, en la que sitúa al grupo Cuatrotablas.

¹⁰¹ En un texto recuperado póstumamente (*Textos recogidos* 88. “Mi énfasis”), que reproduce Vargas Salgado [2011: 110].

3.1. Cuatrotablas

Para hablar del grupo Cuatrotablas, debemos comenzar con Mario Delgado, ya que él siempre ha tenido un papel relevante, tanto en la fundación como en la dirección del grupo. También es destacable, como vimos, el papel que desempeñó en la entrada del modelo de teatro de creación colectiva en Perú.

Nació en el año 1947, en la ciudad costera de Callao, cercana a Lima. Era muy joven, tenía unos dieciocho años, cuando salió de Perú hacia Colombia, a la ciudad de Manizales, donde estudió en una escuela de teatro. Era un momento clave en la gestación del nuevo teatro colombiano y él fue receptor aventajado de ese proceso de renovación teatral. También en Colombia descubre el teatro con motivaciones políticas y contacta con personas que fueron su inspiración personal y profesional a lo largo de su vida, como fueron Augusto Boal, Santiago García, Enrique Buenaventura y Jerzy Grotowski.

Comienza su labor teatral en el año 1966. Era un teatro “joven y pobre”, explicaba Mario Delgado en su conferencia en Casa de América de Madrid sobre sus primeros pasos en el teatro [Mediavilla, 1998]. Un teatro que suplía la falta de medios con el trabajo del actor, la voz, etc. En aquel momento, según Mario Delgado, en Perú, estaba en pleno apogeo el teatro universal o “teatro fotocopia”, como a él le gusta llamarlo, y se representaban obras como *La Celestina*, *Marat-Sade*, etc. Aunque comenzaba a haber inquietud por hacer teatro peruano, todavía se utilizaban estructuras y piezas dramáticas europeas.

En 1968, año del golpe militar del general Velasco Alvarado, Mario Delgado todavía se encontraba fuera de Perú. Decidió regresar unos años después, cuando la situación se había estabilizado. En 1971, lleno de nuevas ideas que quería poner en práctica, vuelve y funda el grupo Cuatrotablas. Era un momento de cambio y de ideales políticos y sociales, un buen momento para crear un nuevo teatro, un nuevo modo de entender el concepto teatro. El tema que les preocupa y en el que trabajan es Perú, la identidad nacional, el concepto de lo peruano.

La primera producción del grupo, en 1971, se llamó *Tu país está feliz*, y fue, en palabras de Mario Delgado, “una tentativa teatral”. Un juego teatral para jóvenes, basado en poemas del brasileño Antonio Miranda. Los materiales con los que contaban eran la música, las canciones y el movimiento de los actores en escena. En opinión de Domingo Piga, Cuatrotablas “realiza sus producciones basadas fundamentalmente en la expresión corporal” [1992: 139]. En esta misma línea nace su segundo espectáculo, *Oye*, en 1972. *Oye* es la adaptación peruana del espectáculo teatral *Venezuela Tuya*, sobre textos del venezolano Luis Britto. Ambas puestas en escena estaban basadas en experiencias de Mario Delgado en un festival teatral en Venezuela, en 1972. Se caracterizaron por su sencillez formal. En cuanto a su contenido, se iniciaba un proceso de preocupación y de búsqueda de la identidad nacional que ha ido evolucionando a partir de ese momento. Era un intento de hacer teatro “político-brechtiano”, en palabras de Delgado.

Además del nuevo teatro que se estaba desarrollando en Colombia, poco tiempo después, se vieron influenciados por algunas corrientes teatrales europeas y tendieron a la experimentación, incluyendo algunos rasgos de ese teatro en sus producciones: el teatro de Grotowski y el llamado Tercer Teatro, de Eugenio Barba, cuyo trabajo conocieron en Caracas en 1976. Ambos son referentes importantes en el desarrollo del teatro de grupo peruano. En 1978, Eugenio Barba y su grupo, el Odin Teatret, son invitados a la Muestra de Teatro de Ayacucho. Esta experiencia trajo cambios en la totalidad del teatro nacional e intensificó la tendencia a la fórmula del teatro de creación colectiva.

Esta forma de hacer teatro tiende a romper con el concepto de teatro convencional. Por un lado, el público, que tradicionalmente no estaba acostumbrado a tener una postura crítica respecto a la puesta en escena, pasa a ser interpelado por la acción que se estaba produciendo delante de él y que le exigía una postura activa. Los referentes del teatro y de la vida de los espectadores se intercambian a través de mecanismos dramatúrgicos. La frontera que separa al actor y el espectador es casi imperceptible. La música funciona como elemento aglutinante y acompaña tanto a la escena como al propio público, incluyendo a ambos en la acción teatral, ayudando a romper un poco más esa frontera convencional de la cuarta pared. Por otra parte, el director pasa a ser denominado coordinador de la escena y la responsabilidad del

resultado es del colectivo, de la dramaturgia de cada actor y no del director o del autor de la obra. En cuanto a su ubicación, el teatro salió de las salas *ad hoc* para hacerse en locales abiertos como parroquias, sindicatos, locales comunales, etc. Los grupos consiguieron que aumentara el público asistente a las representaciones ya que, una gran parte de la sociedad, que tradicionalmente no tenía acceso a la oferta cultural, se sentía cómoda al verse reflejada en los personajes que aparecían en escena y acudía a ver teatro. La contribución del espectador fue importante en el cambio teatral que se estaba produciendo.

En el año 1974, Cuatrotablas pone en escena *El sol bajo las patas de los caballos*, del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum. Este montaje tenía un claro contenido político. Recreaban el episodio histórico de la captura de Atahualpa, monarca del imperio incaico, llevada a cabo por Pizarro, en Cajamarca, en el año 1532, comparándolo con lo sucedido en la guerra de Vietnam. La influencia de Peter Weiss en el ecuatoriano Adoum es remarcada por Cuatrotablas en su montaje, en el sentido de que Weiss dejó patente su postura en contra de la intervención de los Estados Unidos en Vietnam. También tendrán en cuenta los planteamientos de Weiss en otras obras como *Marat-Sade*, por ejemplo, en cuanto a las consecuencias de la revolución y la libertad y los aspectos morales que acompañan a los medios que se utilizan para hacer una revolución.

Fueron conscientes de la carencia de formación teatral que había entre las personas interesadas en formar parte de este medio y, a partir del año 1975, se constituyen también como escuela, con la intención de investigar y profesionalizar el teatro que estaban desarrollando.

El siguiente trabajo, ese mismo año, 1975, fue *La noche larga*. Es una creación colectiva basada en el espectáculo *La cena* del grupo portugués A Comuna. Fue estrenada en abril, en el Teatro del Centro Comunal de Santa Cruz, en Miraflores, Lima. Esta obra marca la transición del grupo de un discurso “épico-social”, hacia un discurso con preocupaciones “ético-existenciales”, según dice Delgado en la página web del grupo. Presentan la lucha del poder y los oprimidos de nuevo a través de los gestos y el canto, y utilizan la danza para representar la ruptura con la opresión. Es el primer fruto del taller de experimentación teatral que iniciaron.

En el año 1977 montan *Encuentro*. De nuevo Cuatrotablas parte de la historia general para centrarse en la anécdota existencial. En este montaje se aprecia claramente la influencia de Eugenio Barba y el Odin Teatret. Se hace hincapié en la dramaturgia del actor, en los códigos escénicos y los elementos de la etno-antropología teatral.

Hasta 1978, el grupo Cuatrotablas continuó su labor trabajando en la creación y viajando con sus montajes. En uno de sus viajes, conocieron Ayacucho, término quechua que significa Rincón de los Muertos, también denominado San Cristóbal de Huamanga. Su universidad, con nueve mil estudiantes, era un referente dentro del ámbito universitario peruano. Rápidamente conectaron con sus gentes y se vieron envueltos en el carnaval, que se estaba celebrando en ese momento, y en sus comparsas callejeras. Llegaron a Ayacucho en un momento decisivo de su preocupación por conseguir hacer teatro peruano. Allí fueron conscientes de que Ayacucho era un buen lugar para investigar ya que no se conocía ni se hacía teatro con los parámetros occidentales. Comenzaron haciendo teatro en la calle y poco a poco la ciudad de Ayacucho se convirtió en su centro de actuación. Durante su estancia en la zona supieron de la presencia de los llamados luminosos, grupo político marxista en la clandestinidad que, posteriormente, alcanzaría notoriedad internacional: Sendero Luminoso.

El encuentro teatral en Ayacucho fue crucial ya que fue un trueque artístico que marcó a sus participantes. Ya hemos visto la valoración de que hacen de él Eugenio Barba y otros componentes del Odin, así como de algunos críticos asistentes al evento. Ahora nos centraremos en cómo lo vivió el grupo Cuatrotablas.

Cuatrotablas, en 1978, hizo de Ayacucho el lugar de encuentro de lo que fue el Tercer Encuentro de Teatro de Grupo Internacional que tuvo el auspicio de la UNESCO. Este acontecimiento teatral coincidió con el inicio de importantes revueltas populares, una huelga general, acciones violentas e inestabilidad política. Durante el tiempo que duró el encuentro, también se conmemoraba la batalla de Ayacucho, que se identifica con la lucha por la liberación del gobierno colonial español. Los ánimos estaban crispados. Según Mario Delgado, en ese momento “el gobierno no garantizaba la vida de nadie”. En un intento de protección por parte del ejército, el encuentro se llevó a cabo en un lugar a dos kilómetros de Ayacucho. Los llamados “gringos gigantes”, cada vez que salían a la calle a hacer teatro eran metidos en la comisaría,

hasta que, directamente, fueron a hacer teatro a la comisaría. A partir de entonces, dejaron de ser elementos sospechosos y comenzaron a hacer sus representaciones por toda la zona, uniéndose a las comparsas de carnaval de Ayacucho que, el último día del evento, llegaron al lugar del encuentro para saludar a sus participantes. Fue una gran fiesta que se encuentra en la memoria del pueblo ayacuchano y del grupo Cuatrotablas que vivió este evento como el principio del cambio de la historia del teatro peruano. Como siempre en la historia de Perú, Ayacucho fue pionero en cuanto a movimientos populares y, cuando la revuelta llegó a Lima, en Ayacucho ya se había vuelto a la “normalidad”.

Como consecuencia de estas actividades y encuentros, los años ochenta fueron testigos de un enorme desarrollo del teatro de grupo y del nacimiento de grupos teatrales que tuvieron trascendencia. Según Salazar del Alcázar “algunos la nominaron la década perdida, otros la llamaron la década de la violencia, pero visto a la distancia que nos ofrece el tiempo, los ochenta fueron años decisivos para la sociedad y cultura peruana” [1995: 1]. En 1988 hubo un reencuentro, en recuerdo de Ayacucho 78, que se celebró en Huampaní, Chacayo, en el que se reunieron 450 personas en torno al teatro de grupo.

Por otra parte, las Muestras de Teatro Nacional continuaron con su actividad de lo que se sigue que no sólo se hacía teatro en Lima, sino en el resto del país. El grupo teatral ayacuchano Yawar Sonqo, por ejemplo, nació a raíz de los encuentros teatrales propiciados por las muestras de teatro. El proceso de descentralización cultural en el país es un hecho en aquel momento. Sus artífices lo consideraron el comienzo del Teatro Peruano. Con el paso de los años, algunos de los grupos que nacieron entonces han ido sobreviviendo y evolucionando hacia otras formas de hacer teatro. Cuatrotablas ha tendido a hacerse más introspectivo. Comienzan a sentir la sensación de que el teatro que hacen es repetitivo y denotan falta de progreso en su trabajo. Tanto *Equilibrios*, montaje de 1979, como *Oh mensaje a los poetas*, de 1981, son ejemplos de esta introspección. El concepto que les movió en principio comienza a quedarse pequeño. Fruto de esta inquietud es el montaje sobre Vallejo *La agonía y la fiesta*, de 1982. El existencialismo vallejiano les hace plantearse la existencia del grupo y de su labor. A partir de 1980, Cuatrotablas refleja también la invasión de la nueva colonia, Norteamérica, y otros grandes negocios multinacionales que se van adueñando de la economía del país. Presentan al hombre frente a la tecnología. Su deshumanización. En

palabras de Delgado “el teatro es necesario, es como el pan, el otro pan y la era cibernética dejará vacíos que sólo el hecho escénico podrá llenar y el individuo buscará debajo de un puente o en una plaza a algún actor para salvarse del aburrimiento” [Valenzuela, 1998].

En 1990 reestrenan *Oye*. En este caso, cambian el título por *Oye nuevamente*. También en este caso, nos dan su visión del mundo pero, Según Salazar del Alcázar “ahora la visión se circunscribe a los testimonios de los actores, su visión del proyecto de nación, para concluir en un proyecto de unificación mítica de los diversos universos ideológicos desestructurados dentro de la categoría de lo nacional” [1987: 82-83]. Se reiteran las preguntas ¿qué es el Perú? y ¿quién eres?, en un intento de aprehender el sentido de “lo nacional” a través de las diferentes formas de abordar el tema, como el universo de lo religioso, la escena urbana, la cultura oficial, y los mitos unificadores de la nacionalidad como la geografía, la cultura oficial, la historia, la etnia y la música. Pero, en opinión de Salazar del Alcázar, “a la manera del mito de Orfeo y Eurídice, la búsqueda de la cultura nacional en los discursos artísticos y teóricos no ha producido aún el canto armónico que le haga salir de la noche” [1987: 83].

Desde mediados de los ochenta inician un periodo de colaboración con el autor Alfonso Santistevan. Limeño, de clase media alta, había iniciado su carrera teatral en el Teatro de la Universidad Católica en los setenta. Colabora con obras como *Los Cómicos*, *Retazos*, *La agonía y la fiesta* y *Aquí no hay Broadway*, obra de 1985 en que se trata la sensación frustrante que tienen los actores peruanos, que deben mentalizarse para un posible desarrollo profesional en el extranjero, ya que en su país es inviable esa posibilidad. La última obra con la que colaboran es *El pueblo que no podía dormir*, de 1992. Es una alegoría de la guerra a lo largo de la historia del Perú, en la que se destaca la presencia del conflicto armado en el que aún se encontraban.

Con la producción *El sueño de una noche de verano*, en 1995, conmemoraron los veintiséis años de funcionamiento del grupo. Los 80, para ellos, fueron años en los que se hizo teatro de resistencia. Ayacucho, zona roja, era símbolo de la labor que tuvo el teatro en la sociedad. Lima estuvo más aislada de la guerra hasta que finalmente se vio implicada. El teatro que se hacía contaba lo que sucedía en la guerra. Era un teatro muy violento con el público en el sentido de que los mensajes eran muy directos y se trataba de que se implicara en lo que sucedía en escena. A partir del año 1992, en que

finalizan las acciones más importantes de Sendero, el teatro también entra en una fase algo más relajada.

En 1998 celebraron los veinte años de Ayacucho. Decía Mario Delgado con motivo de esta celebración, “en la víspera del año 2000, el teatro es la última reserva ecológica del hombre [...] el teatro es necesario, es como el pan y la era cibernética dejará vacíos que sólo el hecho escénico podrá llenar y el individuo buscará debajo de un puente o en una plaza a algún actor para salvarse del aburrimiento” [Valenzuela, 1998].

Como veíamos anteriormente, en el plano político, el régimen del general Velasco se desarrolló con fuertes tensiones internas que, junto con cierta inconsistencia política, y presiones externas, dieron con su fin en 1976. Tras la Constitución de 1979 y las elecciones de 1980, las fuerzas políticas de izquierdas habían dejado de ser clandestinas para formar parte activa en la sociedad como fuerzas políticas. Estos cambios en el panorama político inciden en el proceso teatral. El teatro deja de ser necesario como mero conducto de información al pueblo y como sistema de reivindicación social. A partir de mediados de los ochenta, los grupos tienden a perfeccionar estilos y a centrarse en el hecho teatral. Cada uno adopta diversas tendencias y prácticas que les caracterizarán a partir de ese momento. También están más abiertos a recibir información y nuevas experiencias a través del contacto con otros colectivos de diferentes ámbitos. Progresivamente se va abandonando la etapa experimental para pasar a una etapa de consolidación y de preocupación por la pedagogía teatral.

Cuatrotablas trata de renovarse en todos los sentidos, incluso en cuanto a sus integrantes, pero sin perder de vista el concepto de grupo y de formación. También tuvieron interés en incluir entre sus actividades una relectura de los clásicos desde diferentes perspectivas.

En 1986, y tras una larga gira europea, obtuvieron por primera vez un local, el Centro Experimental Cuatrotablas, donde viven en comunidad y se dedican más a la labor pedagógica, a través de la organización de seminarios y talleres, que a la nueva creación de espectáculos. De la formación original de Cuatrotablas han salido nuevos y reconocidos creadores de teatro, como, por ejemplo, José Carlos Urteaga que dirige el grupo Magia o Carlos Cuevas que dirige el grupo La Otra Orilla, en Alemania.

Desde el nacimiento de las primeras muestras teatrales que promovió Joffré, los grupos de creación colectiva fueron copando el panorama, arrinconando de algún modo al autor individual que finalmente perdió el protagonismo que se buscaba precisamente con estos encuentros. En opinión de Vargas Salgado,

el centro de la disputa era el control del poder simbólico en el sistema teatral. Mientras los autores individuales se replegaban, los grupos defensores de la dramaturgia de creación colectiva tomaban el control de las decisiones de este incipiente conglomerado de colectivos que asistían periódicamente a encontrarse en distintas ciudades. Hasta este punto, entonces, lo que fuera una iniciativa por poner en el centro de la expectativa teatral al autor nacional, y por extensión a los temas nacionales, acabó tornado en un campo de exploración de colectivos que incluso denostaron la imagen del autor individual aduciendo razones ideológicas de fuerza [2001: 195].

En 2004, Mario Delgado publica *La nave de la memoria: Cuatro tablas, treinta años de teatro peruano* [2004] en el que hace un recorrido de los treinta años de actividad del grupo. También recoge los desencuentros que han tenido a lo largo de los años con el otro gran grupo de creación colectiva y su director, Miguel Rubio.

3.2 Yuyachkani

Es una voz quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”. El nombre de Yuyachkani proviene de un pequeño boletín que el grupo publicaba sobre cultura y sobre teatro, en servicio de las luchas populares del país. Como en principio no tenían nombre, la gente comenzó a llamarlos “los del Yuyachkani” y así es como se quedaron con el nombre del boletín [Rojas-Trempe, 1994: 159-160]. La elección del nombre no fue caprichosa, ya que la base del grupo es la búsqueda de una dramaturgia nacional que integre todo el contingente proveniente de las culturas populares, sobre todo las andinas.

A diferencia del grupo Cuatrotablas, ningún individuo se proclama de una manera tan clara como su fundador y director. Lo vemos, por ejemplo, en la entrevista que les realiza Roland Forgues [1988: 270-282], para su libro *Palabra viva, hablan los dramaturgos*. En ella constan como interlocutores todos los miembros del grupo en ese momento, Alberto Benites, Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Fidel Melquiades, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, Miguel Rubio –del que se dice es el coordinador–, Julián Vargas y José Yábar, pero no se especifica qué miembro del grupo responde a cada pregunta.

Otro rasgo que los diferencia del grupo Cuatrotablas, es que Yuyachkani tiende a desenvolverse más al margen de las instituciones oficiales, en un circuito claramente alternativo.

Su origen está en el grupo Yego, Teatro Comprometido, cuyo enfoque siempre se dirigía hacia los más jóvenes. Los jóvenes de instituto. Su contenido se centraba en la problemática de los adolescentes, los conflictos generacionales padres-hijos, viejos-jóvenes, maestros-alumnos. Tendía a ser rompedor, era frecuente encontrar en sus montajes versiones de los clásicos con música rock, baile, canciones, etc. Su nombre es bastante clarificador, es una apócope de dos expresiones de la época: “ye-ye” y “go-go”. Lo dirigía Carlos Clavo Ochoa. Según sus declaraciones “Yego terminó cuando quise que acabara, cuando habíamos llegado a la cúspide, cuando no teníamos nada más que decir en ese momento” [Bedoya, 2010], aunque, según declaraciones del grupo

Yuyachkani [Forgues, 1988: 271], la disolución del grupo vino precedida de algunas guerras internas por los diferentes puntos de vista que nacieron entre ellos,

como los niños crecen, el crecimiento nos encontró llevando nuestro trabajo más allá de las escuelas y los locales donde solíamos hacer temporadas; los barrios populares de las afueras de Lima fueron enseñándonos un rostro que nos era desconocido. En una oportunidad, un grupo de jóvenes del Pueblo Joven El Agustino, luego de nuestra actuación nos plantea formar un grupo en el barrio y nos emplaza diciéndonos que si queríamos hacer teatro para el pueblo, ¿por qué no les enseñábamos a ellos a hacerlo? Ésta y otras experiencias unidas al estudio interno que empezábamos a hacer en el grupo nos llevó a pensar en un teatro con una orientación más estrechamente ligada a los sectores populares y sus problemas. Esto era, por cierto, demasiado pedir para lo que eran los objetivos de Yego. A esta conclusión llegamos luego de una lucha interna muy intensa para lograr lo que nosotros entendíamos era hacer avanzar al grupo. Al no ser posible esto, salimos entonces, sin la intención todavía de formar otro grupo.

La disolución de Yego dio lugar, con el tiempo, a la creación de nuevas agrupaciones. Algunos de sus componentes, cuyas incipientes inquietudes sociales y políticas hacen que se separen del grupo matriz, se dedican a investigar la realidad que les circunda. Así nació, a finales de 1971, el grupo Yuyachkani, bajo la dirección de Miguel Rubio. Tenían un claro propósito de reivindicación social. Siempre fue un grupo más comprometido social y políticamente que Cuatrotablas. Ellos se definen como “a collective of artists that conceive of theatre as a political action and an investigation of the culture” [Ruyter, 2008: 163].

De hecho, sus primeras obras fueron de apoyo a huelgas de mineros y campesinos. *Puño de cobre*, su primer trabajo, de 1972, es un trabajo de creación colectiva que recrea la masacre en Cobriza, zona minera del centro de Perú. La obra fue escrita en estrecha colaboración con los mineros presos y despedidos de la Cobriza que pertenecían a la compañía norteamericana Cerro de Pasco Corporation, después llamada Centromín Perú. Fue representada en los asentamientos mineros de la zona central del Perú (departamentos de Junín y Cerro de Pasco), en los barrios populares de Lima y en locales de los sindicatos obreros.

Su objetivo es fomentar la cultura popular, lo que hace que su trabajo sea una búsqueda de la tradición y el folclore. Usan el teatro como medio de reconquistar lo andino y fomentar la búsqueda de la identidad nacional, mediante el planteamiento de los problemas de las mayorías del país en aquel momento, como eran las huelgas, los intentos de rebeliones contra situaciones de desigualdad y explotación económica, etc.

Era un teatro abiertamente político [Olezskiewicz, 1995]. Formalmente utilizaba la metodología de Augusto Boal, técnicas periodísticas de teatro-documento, la literatura de agitación y técnicas propagandísticas. Los lugares de representación de esta primera obra, así como gran parte de las que la siguieron, eran los grupos obreros, los centros mineros, locales de barrio y más excepcionalmente universidades y salas. La base ideológica la encuentran en los principios teatrales y morales de Brecht y Augusto Boal. Su planteamiento teatral era el de informar y agitar socialmente. En cuanto a su manera de montar las obras teatrales, se valían de la creación colectiva, según explicaban en la entrevista de Forgues:

La creación colectiva es más una consecuencia, una necesidad. Abordábamos la creación de un tipo de teatro que se proponía ser útil para el momento en que se vivía y no existían obras de teatro escritas que satisficieran esa necesidad [...] las obras del teatro “universal” nos parecían literarias en exceso y ajenas, aunque esto pueda sonar a herejía; empezábamos a entender el teatro como un fenómeno local y nuestros autores solitarios repetían modelos de teatro más cercanos al melodrama norteamericano que al verdadero drama de nuestro país. Cuando se tocaban temas nacionales aparecían postizos [1988: 272].

El siguiente montaje fue *La madre*, en 1976, donde toman como base la novela de Máximo Gorki y la obra teatral de Bertolt Brecht. Encaja perfectamente dentro de los planteamientos anteriormente expuestos. El grupo aborda el tema de la vida de la clase obrera urbana y plantea la necesidad de organizarse colectivamente para superar la problemática social que se encarna en la madre de un obrero metalúrgico.

Los espectáculos de Yuyachkani son de contenido combativo y de búsqueda de libertad pero no buscan la disgregación sino la integración nacional. Es importante su labor durante el periodo que abarcan los años 1972 y 1978, en que los partidos políticos

eran ilegales y la prensa de izquierdas estaba prohibida. Su actividad teatral suplía esta carencia y hacían el papel de prensa de agitación. Era un teatro de integración también formal porque, por ejemplo, en lo que se denominó los “noticieros obreros”, se mezclaban el teatro, el cine, la fotografía... Las fuerzas políticas clandestinas de izquierda tenían en estos espectáculos la vía de manifestación popular. Buscaban como colaboradores a especialistas de otros medios como el cine, la música y la edición para sus creaciones teatrales. No sólo se trataba de estudiar la realidad sino de intentar modificarla.

Después de la etapa de la clandestinidad, desde 1972 a 1978, aproximadamente, Yuyachkani se replantea su función y su identidad como grupo. Profundizan en el proceso de búsqueda de las culturas tradicionales y en los códigos no verbales de estas culturas, como la danza, el canto, las máscaras y los rituales. El grupo estudia estas manifestaciones y las adopta. Participaron activamente en el Taller de Teatro de Grupo de Ayacucho.

Fruto de estos planteamientos es *Allpa Rayku: por la tierra*, de 1979, en que combinan diferentes formas de lo que se ha llamado “teatro total”: baile, música, relato, canto, festejo popular. El tema son las luchas campesinas en la sierra central. Rompen las barreras con el espectador: el espacio de la fiesta-asamblea hace que éste se sienta involucrado e integrado en el hecho teatral. Su público pertenece a los circuitos no oficiales, normalmente son integrantes de sindicatos de las ciudades, de procedencia andina. Trabajaron a partir de testimonios reales sobre la lucha campesina por la recuperación de tierras en la zona de Andahuaylas, del departamento de Apúrimac, en 1974. Estas tierras habían sido prometidas, pero nunca repartidas por la Reforma Agraria del general Juan Velasco Alvarado, en el año 1969. La obra comienza con unos versos de Arguedas [1962] a Túpac Amaru:

Túpac Amaru, hijo del Dios Serpiente; hecho con la nieve de Salqantay; tu sombra llega al profundo corazón como la sombra del Dios Montaña, sin cesar y sin límites. Tus ojos de serpiente dios que brillaban como el cristalino de todas las águilas, pudieron ver el porvenir, pudieron ver lejos. Aquí estoy, fortalecido por tu sangre, no muerto, gritando todavía.

Termina con danzas, gritos y cantos, celebrando la libertad. Realizan una gran gira por Europa y Latinoamérica con esta obra y otra que crearon en Nicaragua, en 1981, *Los hijos de Sandino*, basada en relatos, poemas, canciones, artículos periodísticos y, fundamentalmente, en las vivencias que el grupo compartió con el pueblo nicaragüense durante su gira por el país.

Más que un relato objetivo e histórico sobre la Revolución Sandinista, la obra se encarga de dar testimonios emocionales de los protagonistas. Muestra imágenes realistas de la vida cotidiana del pueblo nicaragüense, para poner de relieve las motivaciones que lo impulsaron a levantarse en pro de la libertad. La obra empieza y termina con un paseo de mojigangas, que es una forma de expresión que utilizan usualmente cuando hacen crítica social. Entre ambas escenas vemos representada la vida del pueblo nicaragüense bajo la dictadura: violaciones, torturas, secuestros, muertes y la lucha heroica de los guerrilleros sandinistas.

Tras conocer a Eugenio Barba, incorporaron nuevos elementos del Tercer Teatro, que armonizaron con su línea de teatro folclórico y popular. Al respecto, decía Miguel Rubio:

La llegada del Odin por estas tierras había producido definitivamente un sismo teatral en Latinoamérica y fue Ayacucho a mi entender, donde se sentaron bases de influencia, pienso que su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica, éste es un punto clave porque ese vacío permitió al Odin dar una alternativa teatral, fundamental para el actor; las técnicas son las maneras como respondemos a nuestras necesidades, los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos...” [2006].

Los músicos ambulantes, de 1983, es el resultado del proceso de madurez teatral del grupo. Es una versión libre de *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm, en que se narra la historia de un grupo de animales que deciden abandonar a sus amos para formar una orquesta y, la pieza de Chico Buarque *Los saltimbanquis*. Los animales

encarnaban los problemas étnicos existentes en el país, fruto de su fragmentación geográfica. Era una metáfora antropológica sobre la identidad nacional en dos niveles: la del personaje-animal/ y la del personaje-región. Al final hacen participar al público a través de un baile, la chicha, metaforizando la unificación antropológica como solución al problema de la identidad nacional. Se utilizaba un increíble despliegue de instrumentos: guitarra, charango, quena, wak'rawak'ra, timbales, tambor, clarinete, saxofón, acordeón, trompeta. Cada actor, haciendo uso de su máscara, cumplía a la vez los roles de cantante, danzante y de músico, para teatralizar la cultura popular que representaba. Los actores realizaban desdoblamientos constantes, con el fin de producir la mayor diversidad posible en escena. Tuvo gran éxito y continuó representándose durante años tanto en Perú como fuera del país.

En 1984 produjeron el pasacalle, *Quinoa* y la función, *La madriguera*. En 1985, producen *Encuentro de zorros*, que es uno de los proyectos más ambiciosos del grupo. Está basada en la novela de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. De tono más serio, narra la llegada de un serrano a Lima y su lucha interna entre su honradez, herencia de su origen campesino, y la astucia que tiene que desplegar para sobrevivir en la gran ciudad. En suma, el universo marginal en las ciudades.

Aunque el montaje no tenía la frescura de los precedentes sí puede catalogarse como uno de los proyectos teatrales más importantes de los 80. Era la puesta en escena de los movimientos sociales que se estaban produciendo, la relación campo-ciudad, la marginalidad y las culturas populares. El método de trabajo continúa siendo el de creación colectiva. El vestuario es popular-tradicional, usan frecuentemente las máscaras y los instrumentos musicales que, además, suelen estar en la escena como parte del decorado.

Un día en perfecta paz y *Baladas del bien-estar* fueron estrenadas a finales de 1985. Ya suponen para ellos un cierto punto de saturación en el tema étnico-folclórico. La primera fue concebida como una obra para niños y se trata el tema del sueño y de la fascinación por la espectacularidad. *Baladas del bien-estar* es un espectáculo unipersonal, basado en poemas de Brecht. El grupo realiza su propia lectura y se permite ironizar incluso con un elemento fundamental de Brecht, el distanciamiento, que se pone en duda. Destacó la calidad de la interpretación de Teresa Ralli que, en

opinión del crítico Salazar del Alcázar [1988b: 313], consiguió llevar a escena, de una manera clara, ese planteamiento del grupo.

La siguiente puesta en escena, en 1988, es *Pishtaco* (diablo), en la que continúan usando como sistema de trabajo la creación colectiva. Al igual que sucedió con Cuatrotablas, la heterodoxia inicial del grupo acaba convirtiéndose en una nueva ortodoxia. El modelo de creación colectiva estaba bastante desgastado. Pero es innegable que abrieron las puertas a la innovación en materia teatral, con sus nuevas propuestas y planteamientos teatrales.

En abril del año 1992 presentan la obra *Adiós Ayacucho* (creación de 1990), en el Congreso de Teatro Latinoamericano de Kansas. Con este motivo, dos de los componentes del grupo, Ana Correa y Augusto Casafranca, fueron entrevistados por Lady Rojas-Trempe [1994: 159], de la Universidad de Ottawa. Sobre el origen del grupo, respondía Ana Correa:

No queríamos hacer un teatro tradicional ni un teatro que se divorciara de la realidad. Yuyachkani empieza con un teatro que debía reflejar lo que pasaba en el Perú en la década de los setenta [...] los estudiantes fundadores de Yuyachkani descubren que el problema en el Perú no era generacional, no se trataba de que los jóvenes debían reemplazar a los viejos para cambiar el país, sino que era un problema de lucha de clases a partir de las estructuras sociales, políticas y económicas.

Con *Adiós Ayacucho*, querían conmemorar la primera obra que realizó el grupo, “Puño de cobre”, dice Correa al respecto [1994: 160]:

El grupo inicia un trabajo acompañando la huelga minera de la Cerro de Pasco Corporation en esa época, año 1971, y las actrices van al Parlamento con las mujeres que han venido en caminatas de sacrificio. Los hombres van a las cárceles a buscar a los dirigentes para hacer una investigación sobre el tema y se monta la primera obra del grupo que es Puño de cobre, de 1972. Es una obra con técnicas modernas de actuación en el sentido de que un actor representa a varios personajes. Con la puesta en escena de esa obra empezamos a recorrer los centros mineros... de esta manera entramos en contacto con ese nuevo espectador.

“Si hablamos de *Puño de cobre*, apunta Casafranca [1994: 160-161], podemos decir que es la percepción orgánica de la sociedad que de pronto va a juntarse con otro criterio fundador de nuestra estética, relacionado con nuestro acercamiento al mundo andino a recoger no solamente sus formas, sino también conocer su lengua. Empezamos a usar el quechua como no lo habíamos hecho antes...empezamos a cantar en quechua, a tocar instrumentos, a ser mucho más rigurosos en el vestuario y el uso de las máscaras”.

El motivo fundamental que hace que el grupo continúe adelante es la necesidad que sienten sus componentes de transformar la sociedad en la que viven. A partir del año 1982, se profesionalizan, es decir, sus componentes no tienen que trabajar en otras cosas para sobrevivir y pueden dedicarse al cien por cien al grupo, al teatro.

A partir de *Los músicos ambulantes*, según Ana Correa, en 1983, el grupo alcanza el equilibrio entre la forma y el contenido y comienzan a preocuparse por su trabajo de actores “decidimos ser los mejores actores”, dice Correa. Tomaron la decisión de incorporar personajes indios, que nunca antes habían hablado en escena, y que tomaron la palabra. Esto significaba que, como actores, se encontraban capacitados artísticamente para representarlos.

La dedicación completa a la actividad teatral ha hecho que el grupo evolucione y crezca artísticamente. Se nutren de las danzas andinas, de los códigos de la cultura nacional y también de la cultura occidental y oriental. Incorporan los elementos ideológicos, científicos, antropológicos, etc. que los integrantes del grupo van adquiriendo con su trabajo diario. Miguel Rubio, el director del grupo, ahora ya no habla del actor múltiple sino del actor integral. Es decir, no sólo es importante el manejo de la técnica, es decir, el actor necesitaba bailar, tocar instrumentos, trabajar con máscaras, salvar la función él sólo con su voz, sino que también debe tener presente la reflexión sobre la situación del país, que es la base que origina el grupo. “Estamos volviendo al principio, al proceso que ha cumplido la reflexión y al papel de la ideología. El crecimiento ha demostrado continuidad, o sea no una ruptura sino una especie de viraje decisivo para afirmar una línea de trabajo que ha ido reconociendo aportes de la cultura universal”, decía Augusto Casafranca [1994: 163].

Respecto al elemento musical, casi todos los integrantes del grupo tocan cinco o seis instrumentos, tanto tradicionales peruanos como occidentales. Durante los años que lleva el grupo trabajando, han aprendido a “enmascararse”, es decir, a hacer uso de la

máscara, lo que conlleva hacer uso del vestuario y la música acorde con ella también, elementos estos que facilitan entender de qué personaje se trata.

Del año 1990 es *No me toquen ese vals* que muestra su preocupación por adecuar perfectamente lo artístico con lo ideológico. Esto lo observamos también en las dramatizaciones de textos poéticos como *Himno en homenaje a José Carlos Mariátegui*, una selección de poemas del libro *Tiro de gracia* del escritor peruano Feliciano Mejía y un poema de Rosa Alarco dedicado a Nicolás Guillén. Este poema fue parte de un espectáculo montado por el grupo, que se llamó *Canto a Rosa Alarco*, y que fue realizado como un homenaje a su figura [Forgues, 1988: 280-281]. Rosa Alarco fue una mujer luchadora y entregada a las causas populares. La conocieron en el sindicato de mineros Morococha (fuera de Lima, en el primer espectáculo que realizaban como grupo), puesto que ella mantenía contacto con grupos obreros mucho tiempo antes de que Yuyachkani iniciara su andadura. Rosa Alarco fue una mujer que luchó contra su tiempo y fue una gran difusora y defensora de la cultura peruana.

El trabajo de Yuyachkani, no sólo es importante por su labor de renovación del teatro popular peruano, tanto a nivel artístico como social; además, cumple una función de expansión de la cultura nacional dado que se desplaza regularmente con sus funciones al extranjero. Sus desplazamientos teatrales abarcan el continente americano y el europeo (Francia, Alemania, Holanda, Italia, Dinamarca, Méjico, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Cuba).

Respecto a la creación, el director del grupo Miguel Rubio, en la entrevista de Roland Forgues describe así el trabajo que realizan:

Sabemos que el actor que necesitamos debe estar preparado para cantar, danzar, hacer acrobacia, tocar instrumentos musicales, etc. Todo esto porque entendemos que el texto literario es uno de los componentes de la escritura teatral mas no el único. Por supuesto que el teatro no es una acumulación de disciplinas, el objetivo es lograr la incorporación de todos estos elementos en una escritura dramática. Trabajamos sí bastante la presencia del actor en el espacio teatral. El gran objetivo es despertar el cuerpo dormido que tenemos dentro de nosotros, el cuerpo encerrado en una cotidianidad que le reduce sus posibilidades comunicantes-expresivas, trabajamos el cuerpo buscando en él los principios de la misma naturaleza: la dirección, el desarrollo, el principio y el final de

cada movimiento, la precisión; trabajamos el reconocimiento físico de manera orgánica mediante ejercicios integradores tanto individuales como colectivos. Sabemos que el cuerpo es un espacio definido como el teatral, escénico, está significando algo. Buscamos hacer consciente ese algo para conducirlo hacia lo que nos proponemos. [1988: 273].

De sus experiencias en los viajes del grupo por Hispanoamérica, Miguel Rubio recuerda con especial cariño una anécdota sucedida en Nicaragua. Llegaron seis meses después del triunfo de la revolución sandinista. Encontraron un ambiente lleno de juventud y esperanza por lo nuevo, “una noche, mientras dábamos una función para el ejército, un actor –relatando una toma campesina en el Perú– como parte de su texto dijo: “compañeros, estamos rodeados”. En ese momento se levantó un joven oficial y dio orden de movilización, cinco hombres para acá, cinco para allá... Al detenerse la función me acerqué y le dije que eso era parte de la obra y él me miró sin inmutarse y dijo: ‘no importa, compañero, por si acaso’, hasta que pasó el momento y continuamos” [Forgues, 1988: 274]. También durante el periodo en Nicaragua el grupo realizó un montaje breve titulado *Escúchame Somoza*, muy visual en el que utilizaban poemas de Ernesto Cardenal.

Según Miguel Rubio, el despertar del teatro a partir de la década del 60 en Hispanoamérica es un reflejo de lo que la sociedad necesitaba en ese momento: una ruptura con las estructuras convencionales. La noción de “compañía” reproduce la estructura vertical de la sociedad y las relaciones salario-capital. El concepto “grupo”, propio del nuevo teatro hispanoamericano, es una estructura horizontal y cooperativa y conlleva un nuevo concepto de dramaturgia. Es un teatro consciente y comprometido con su momento social y político.

Conviene con Mario Delgado, director de Cuatrotablas, en la preocupación del grupo por hacer teatro novedoso y no de repetición. También, por encontrar respuestas a los problemas del Perú de hoy, la incorporación al teatro de elementos propios de la cultura peruana y querer ser parte activa de la realización histórica del país.

De hecho jugaron un papel muy importante, entre los años 2001 y 2003, cooperando con la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Salomón Lerner, presidente de esta comisión, destaca la importancia que tuvo este grupo en la labor de reconstrucción de la memoria y la búsqueda de la paz y la justicia.

Tras el conflicto, aparte de los juicios y algunas indemnizaciones por parte del gobierno, la Comisión tenía la labor de reconstruir el país ya que, como explica Lerner¹⁰², “este estallido de violencia fue una oportunidad para que se manifestaran las más crueles manifestaciones de desprecio sobre la población tradicionalmente excluida, es decir, la población indígena [...] sobre ellos recayeron las más numerosas y agresivas formas de violencia tanto de los grupos alzados en armas como de los grupos estatales”.

La confrontación puso de manifiesto el problema profundo de fractura social existente en Perú. Pronto comprueban que las víctimas, aparte de los procesos judiciales, el encarcelamiento de responsables y restituciones económicas, tenían la necesidad de hablar, de manifestarse para romper con el silencio al que habían sido sometidos. La Comisión de la Verdad, junto con el grupo Yuyachkani, comienzan en la región de Ayacucho (lugar muy castigado por ambas partes del conflicto, símbolo de la violencia) actos de restitución de la voz y de la memoria. Yuyachkani, que ya había puesto en escena obras que mostraban el conflicto, se vieron muy comprometidos en el proceso de reconocimiento de la verdad y la búsqueda de la reconciliación y se ofrecieron para ayudar en esta labor.

En la obra, *Sin título*, a través de arquetipos, se veían en escena a los representantes de la indignidad y la infamia del conflicto y también a las madres o a los muertos que habían sufrido la violencia. También pusieron en escena *Rosa cuchillo*, basada en la novela homónima de Óscar Colchado Lucio, es la historia de una madre que busca a su hijo desaparecido llevándola durante su búsqueda no sólo a lugares de este mundo sino a otros mundos pertenecientes a la escatología andina. Rosa Cuchillo es una mujer y a la vez un fantasma cuyo destino es la tristeza y la búsqueda permanente. Estas puestas eran una preparación para las audiencias públicas. Contribuyeron a crear el contexto para dar voz a las víctimas como forma de reparación simbólica. Haciendo público el agravio se le da carácter de realidad y, lo que es más importante, es reconocido por la comunidad que escucha. La exposición de los errores puede tener tanto un efecto de purificación como de transformación al hacer hincapié en que los actos condenables no van a quedar impunes ni frente a las instituciones ni frente

¹⁰² Discurso publicado por Brandeis University, “Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú. La experiencia de la Comisión de la Verdad y el grupo Yuyachkani”, http://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/Lerner_Speech_Dec2011_Spanish.pdf, en noviembre de 2011. (Consultado julio 2015).

a la sociedad. Esta labor de Yuyachkani fue muy apreciada por la comisión porque inició el proceso de reconocimiento como primer paso para conseguir una transformación social.

CAPÍTULO III

PERIODO DE VIOLENCIA Y PROCESO HACIA LA
PACIFICACIÓN (1990-2000)

1. EL TEATRO A PARTIR DE LOS AÑOS NOVENTA

A partir de la segunda mitad de la década del ochenta, mientras los grupos de teatro de creación colectiva, nacidos la década anterior, continuaban en plena actividad, observamos que la figura del autor dramático individual tiende a ser más visible. Una encuesta sobre el teatro que se hace en Perú en la década de los ochenta, en la que participaron cincuenta autores teatrales en ejercicio, y de la que da cuenta el crítico Salazar del Alcázar [1995], concluía:

En el listado de las diez obras seleccionadas con sus triples y cuádruples empates parecen coexistir las formas autorales tanto individuales como colectivas. Casi en proporción de mitad y mitad. El cambio de década orientaría después el fiel de la balanza en torno al creador individual y ha revitalizado mas no cancelado la ahora llamada “creación colectiva”. El autor, sea de casa o no, ha recuperado un lugar más protagónico en las producciones recientes.

Remarca la encuesta otro dato de interés y es que, “más allá del tema de la creación autoral, hay un fuerte sentimiento de pertenencia grupal que da una identidad y sello a algunas puestas en escena”. Y es que, pese a la tendencia posterior de buena parte de sus integrantes por destacar como autores individuales, el teatro de grupo fue la base del desarrollo del teatro en Perú a lo largo de tres décadas. Como dice el autor teatral César de María en una entrevista de Gustavo Geirola: “el teatro entonces se hacía con el dinero, esfuerzo y tiempo de los grupos: el estado nunca le ha pagado nada a nadie, salvo rarísimos apoyos (uno casi cada diez años, sin ser exagerado) o esfuerzos por tener un elenco nacional que sólo plasmaron a fines de los 70 y comienzos de los 90. Prácticamente el 99% de teatristas peruanos éramos y somos independientes” [2003: 96].

Una de las cosas que más preocupó y en la que más empeño pusieron los grupos de teatro, como veíamos anteriormente, fue la formación. A partir de mediados de los

setenta y en pleno apogeo de su actividad teatral, consideraron de vital importancia formar actores, directores y dramaturgos, incluso en detrimento de la creación de espectáculos propios. Aunque, en mi opinión, no creo que fuera éste el objetivo que buscaban los grupos al iniciar sus labores de formación, creo que han jugado un papel muy importante en el resurgir de las individualidades creativas en el mundo del teatro peruano actual.

Pese a que el apego al grupo se irá diluyendo a medida que avanza la década del noventa, no podemos dejar de puntualizar que la mayoría de estos autores y directores teatrales siguen apoyándose en los grupos que los vieron nacer a la hora de crear o poner en escena sus obras teatrales. César de María, por ejemplo, explicaba que había trabajado con los grupos “de diversos modos, en puestas que se cayeron o en montajes en los cuales yo escribía y creábamos la puesta en grupo, alterando texto, en fin [...] me parece tan válida como cualquier otra forma de creación” [Geirola, 2003: 101]. Algunas de sus obras, de hecho, las escribió para grupos teatrales concretos. Es el caso de *A ver, un aplauso*, en 1989, para el grupo Telba o *Escorpiones mirando al cielo*, en 1993, para el grupo Quinta Rueda.

No se produjo durante esta década una ruptura brusca con el teatro que se venía haciendo desde los años setenta. Las Muestras Nacionales de Teatro, por ejemplo, continuaron su actividad desde 1974 hasta 1999, siendo el marco en el que se desarrollaron numerosos grupos y se dieron a conocer muchos autores tanto dentro como fuera de Lima. En la presentación de *El libro de la Muestra de teatro peruano* [1997b], editado por Sara Joffré y María Reyna, entre otros, esta última afirmaba, refiriéndose a las primeras diecisiete muestras (1974-1995), “veintitrés años después de su origen en el Grupo Homero Teatro de Grillos, en 1974, es posible afirmar, y los testimonios lo corroboran, que la Muestra de Teatro Peruano ha sido el punto de partida para que sus mismos protagonistas encuentren vías de interrelación y, de manera paulatina, se articule lo que hoy se conoce como el Movimiento de Teatro Independiente” [Ramos García, 2000]. Durante los noventa se organizaron cinco muestras nacionales más: Cajamarca 1990, Cusco 1992, Yurimaguas 1994, Huancayo 1996 y Comas 1999. En ellas se continuó con el proceso de descentralización del teatro y de pedagogía teatral que fueron los motivos que las movieron desde su origen. En las dos últimas muestras se apreció una mayor presencia de autores individuales en la

escena peruana, constatándose una cantidad igual de obras presentadas por grupos teatrales y por autores individuales.

Pero la difícil situación de guerra interna que atravesaba el país desde principios de los años ochenta no pasó desapercibida para el teatro que se vio afectado severamente. Por un lado, el gobierno no otorgó ninguna subvención a las artes durante estos años, ni siquiera a la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Por otro, hubo un aumento de los impuestos a las actividades culturales, lo que encareció el precio de las entradas. Esto, junto con el temor de la población por los atentados terroristas, hizo que la asistencia a las salas decayera palpablemente. La situación era de peligro real para la población, como narra la especialista en teatro hispanoamericano Nora Eidelberg, sobre su llegada a Lima en julio de 1993, “a raíz del atentado al Canal 2 de televisión, el 5 de junio pasado, el gobierno declaró un toque de queda en la ciudad prohibiendo la circulación de vehículos desautorizados después de las 10:00 p.m. Por un tiempo los atentados cesaron, pero recrudecieron con más intensidad un mes y medio después. Los terroristas optaron por programar sus atentados para antes de las 10:00” [1993: 191]. También se dio cuenta de que la cartelera teatral no se publicaba en ningún periódico lo que dificultaba un poco más la tarea de asistir a cualquier representación. Tenía que llamar a los teatros para informarse de la programación. “Estoy escribiendo una carta a *El Comercio* de Lima quejándome por esta falta de servicio al público. Los teatristas peruanos están realizando una labor de verdadera dedicación y merecen todo el apoyo de la prensa y del público por trabajar y producir obras de excelente calidad en circunstancias tan adversas” [1993: 192].

Pese a todas estas dificultades, y quizá como reacción a ellas, a partir de la década del noventa surge una nueva generación de autores como Rafael Dumett, César de María, María Teresa Zúñiga, Marcela Robles, Alfonso Santistevan o Celeste Viale, entre otros, que asegurarán la continuidad del teatro peruano.

En el año 1995, el Instituto Nacional de Cultura retoma la actividad y nombra a Ruth Escudero directora del Teatro Nacional. Entre sus objetivos se encontraba el estimular la creación, abrir nuevos espacios de trabajo, ofrecer posibilidades de formación e incrementar puestas en escena de teatro peruano, para favorecer su difusión. Se puede decir que la gestión de Escudero tuvo un saldo muy positivo. Bajo su gestión se llevaron a cabo tres encuentros de teatro nacional, en 1995, 1996 y 1997 y

también puso en marcha un proyecto de descentralización del teatro peruano. Era, por cierto, la primera vez que se realizaba una acción de este tipo desde la Administración peruana.

En 1997, con la intención de incentivar la creación, el Teatro Nacional convocó dos concursos, Proyectos de dramaturgia para provincias y Hacia una dramaturgia joven, que fueron un gran empuje para los jóvenes autores de dentro y fuera de Lima. El Teatro Nacional no sólo se encargó de promocionar a los autores nuevos sino que también volvió a llevar a escena clásicos peruanos como Enrique Solari Swayne (*Collacocha*, 1997), Julio Ramón Ribeyro (*Santiago el Pajarero*, 1995) y Manuel Ascensio Segura (*Un juguete*, 1997).

Por otro lado, en 1998, la reunión de teatros de grupo de Ayacucho, continuó fortaleciendo la labor del grupo. De manera que podemos comprobar que mientras la creación colectiva continuaba teniendo un lugar importante en la escena teatral, progresivamente van destacando nuevos directores de escena y nuevos autores teatrales. Decía al respecto el actor y director Alberto Ísola¹⁰³, “la creación colectiva fue un fenómeno importante en su momento, pero tuvo un lado espantoso: el desprecio del autor [...] en los últimos años había avanzado mucho el aspecto de actuación y dirección pero la dramaturgia estaba a la zaga. Lo que de hecho se relacionaba con el auge de la creación colectiva en los setenta: el dramaturgo era una persona prescindible que formaba parte de un colectivo y carecía de voz individual” [Baquerizo, 2003]. El esquema de creación teatral ha cambiado y, en opinión de Mario Delgado, “los jóvenes no aceptan modelos como los de Cuatrotablas y Yuyachkani que ya se acabaron” [Baquerizo, 2003]¹⁰⁴. Lo curioso de esta evolución es que la mayoría de estos nuevos autores o directores son el resultado de la labor de formación de los grupos nacidos en los setenta o, al menos, espectadores de su teatro.

Como vimos, la creación colectiva nació como respuesta y reacción a unas condiciones históricas y sociales determinadas, que exigieron nuevas formas de hacer y entender el teatro. La falta de textos que mostrasen la realidad del país de forma clara,

¹⁰³ En *El Mundo*, el 22 de mayo de 1994. Referencia de Baquerizo que no he podido constatar.

¹⁰⁴ Expresada en *El Comercio*, el 15 de junio de 1996. No me ha sido posible verificar la procedencia de las afirmaciones de Alberto Ísola y Mario Delgado que aparecen en el artículo de Baquerizo porque ya no constan en las bases de datos de los periódicos.

novedosa y atractiva para la gente, con la que se encontraron las personas dedicadas al teatro, fue otro factor decisivo para su desarrollo.

Lo que podemos constatar actualmente es que los grupos han jugado un papel importante en el desarrollo del teatro nacional peruano. En primer lugar, por su labor de denuncia social, función que en aquel momento no estaba realizando ningún otro colectivo ni estamento. En segundo lugar, porque fomentó el interés en el teatro a un gran colectivo al que anteriormente no sólo no se incentivaba a ver teatro sino que más bien se le dificultaba el acceso, porque se identificaba con una actividad para personas de mediana edad y cierto estatus y poder económico. En tercer lugar, jugaron un papel relevante porque trabajaron por recuperar formas y géneros populares, como el baile, la música, la máscara y el ritual, a los que anteriormente se había dado de lado y que son elementos importantes en la búsqueda de la identidad nacional y en la necesidad de descentralización, factores en los que hacen énfasis los estudiosos de la sociedad peruana. Fue rompedor, por ejemplo, que subieran a escena a personajes populares que habían sido excluidos de ella durante siglos o que, si habían subido, había sido con fines cómicos o despectivos, como apunta Víctor Zavala en el prólogo a su *Teatro campesino* [1969: 7-8].

Hay que destacar, en suma, su labor como foro de denuncia y de búsqueda de la identidad y el teatro nacional. La contrapartida fue, debido en parte a la ausencia de textos idóneos que reflejaran la actualidad histórica y política, que se fomentó la expresión y el trabajo corporal del actor, en detrimento del texto y de la palabra.

A lo largo del tiempo, cada grupo ha evolucionado de manera personal. Cuatrotablas, por ejemplo, tomó la dirección opuesta a la que andaba, priorizando al texto frente a la expresión corporal y la experimentación teatral frente a la inquietud social. Incorporaron a su repertorio un gran número de obras clásicas, como *Prometeo*, de Esquilo, por ejemplo, estrenada el 30 de octubre de 2000 “un encuentro entre *Prometeo* de Esquilo y una ópera rock de fin de siglo” [Cornejo, 2000]. En 1996, veinticinco cumpleaños del grupo, lo celebraron poniendo en escena *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Yuyachkani, por su parte, siguió una línea similar, la de recuperar el texto y el teatro de autor, pero, en su caso, no han perdido en ningún momento su carácter combativo social y político. En el año 2000 pusieron en

escena, con gran éxito, *Antígona*, drama poético de José Watanabe¹⁰⁵ sobre la obra de Sófocles. Acerca del montaje de *Antígona*, Miguel Rubio comentaba:

Cuando preparábamos *Antígona*, Teresa Ralli, para hablar de este trabajo, convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de *Antígona* tan similar a la suya, y más aún al saber que esa historia se venía contando en los teatros del mundo desde hace más de dos mil quinientos años. Ver y escuchar en nuestra sala a esas *Antígonas* peruanas; entrar en diálogo con su realidad cotidiana de lucha por encontrar los cuerpos de sus maridos y hermanos para darles sepultura, no sólo nos hizo entender por qué hacíamos este trabajo, sino que le dio a Teresa la base de presencia física que, sin saberlo muy claramente, estábamos buscando [Vargas Salgado, 2011: 263].

El planteamiento de Yuyachkani fue, como se sigue de lo anterior, encontrar puntos de conexión entre la tragedia griega de Sófocles y la violencia política peruana que se vivía desde los años ochenta en el país.

Curiosamente, durante estos años difíciles, el teatro comercial continuó haciéndose en Lima, como viene haciéndose desde los años sesenta [Eidelberg, 1993], la compañía de Eduardo Cattone presentó, en 1991, *Vidas privadas* de Noel Coward y *Chismes* de Neil Simon. En 1992, presentó *Brujas* de Santiago Moneada y *Relaciones peligrosas* de Pierre Chordelos de Laclos. La compañía de Lola Vilar presentó, en 1991, *Bajarse al moro* del autor español José Luis Alonso de Santos, que obtuvo mucho éxito.

Nora Eidelberg cuenta su experiencia durante una noche del mes de julio de 1992, en que asistió al teatro Larco, en Lima y que describe de una manera muy gráfica cómo la violencia de aquellos años afectó a la sociedad y al teatro del momento:

Durante la representación de *Domingo siete*, de Leonidas Yerovi, hubo un apagón de unos dos minutos al comienzo de la obra mientras que uno de los actores se explayaba en un monólogo; el joven se disculpó y salió de la escena. Al restaurarse la luz, siguió la función. Unos quince minutos más tarde, en una escena en que el marido celoso entra en

¹⁰⁵ Poeta peruano (1945-2007). Formó parte del grupo “Poetas peruanos de los setenta”, que se caracterizaron por su tendencia a romper con lo que les antecedió, tanto ideológica como poéticamente, y su experimentación formal con los coloquialismos en la poesía.

casa del vecino buscando a su mujer por todas partes, haciendo toda clase de destrozos, se oyó una explosión intensa que sacudió el local. El público pensó que era parte del espectáculo y continuó sentado. Los actores ocultaron bien su temor y siguieron ocupándose profesionalmente de sus roles. Al final de la obra cae un gallinazo muerto del techo como parte de la obra y se oyó una segunda explosión, menos intensa. Al acabarse la obra y mientras el público salía de la sala, se oyeron susurros “Son bombas”/ “Son los senderistas”. En la calle, vimos la devastación creada. Los terroristas habían explotado una bomba en Miraflores, un centro comercial y residencial cerca a Lima que se llena de gente por la noche. Era el primer atentado en una zona comercial y residencial identificada con la clase media. La gente corriendo, policía, ambulancias, vidrios rotos de todos los edificios circundantes esparcidos por todas las calles, hacían imposible el tránsito pedestre y de vehículos. El ruido que creíamos era parte de la escena fue una de las bombas que más estragos causó en la ciudad. La bomba había explotado a seis cuadras del teatro Larco, sede de UMBRAL. Dejó un saldo de veinte muertos, unos doscientos heridos, y destrucción incalculable de inmuebles. La segunda bomba, destinada al nuevo Hotel Americano, a dos cuadras del teatro, explotó pero, afortunadamente, no llegó a dispersarse, como la anterior. Este suceso muestra cómo el teatro puede enmascarar sucesos reales. No se trata de trivializar la desgracia, pero a veces la vida real se infiltra y se instala, sin acotaciones, dentro del teatro [1993: 194].

Valora Eidelberg tanto a los espectadores que asistían a las salas en aquellos momentos como a los profesionales del teatro, que continuaron con sus actividades, no dejándose amedrentar por las políticas del terror.

Otro factor que fue decisivo en el desarrollo del teatro peruano en los noventa es la toma de conciencia de que era importante conseguir editar las obras teatrales y el empuje que se dio al desarrollo de esta actividad. La aparición de la *Página de los dramaturgos peruanos* de César de María, en la web es uno de los primeros pasos de la revolución que supuso el hecho de que los autores pudieran ver su obra publicada, ya que hasta ese momento era una labor muy complicada, al alcance de pocos. Sara Joffré también inició su batalla particular para lograr editar las obras que iban surgiendo, al considerar de vital importancia que la obra nueva se diera a conocer. La revista *Muestra* nació en el año 2000 con ese fin, “no hemos olvidado que uno de los propósitos de

nuestra asociación cultural es la promoción de la nueva dramaturgia peruana”, decía Joffré en la presentación del número 14 de la revista *Muestra*¹⁰⁶.

Poco a poco también aumentan las publicaciones convencionales de textos de autores individuales, normalmente en antologías dramáticas como *Siete obras de dramaturgia peruana* [1999] editada por el Teatro Nacional y prologada por Ruth Escudero; *Dramaturgia peruana I* [1999] y *Dramaturgia peruana II* [2001] editada por José Castro Urioste y Roberto Ángeles; *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* [2001b], editada por Luis A. Ramos García y Ruth Escudero. Lo habitual es que las obras que se publican hayan sido primero estrenadas y, dependiendo del impacto que hayan tenido en el público, impresas. En muy pocas ocasiones el proceso es al revés.

Hay que destacar también la labor de algunas personas que han contribuido en la promoción del teatro y la cultura peruana desde fuera del país, del que han tenido que salir para poder continuar su formación y su labor profesional. Fruto de estos esfuerzos son las dos antologías *Dramaturgia peruana* [1999] y *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana* [2001b]. Otro de sus logros, en 1995, fue que la Universidad de Minnesota incluyera autores peruanos en su cátedra de estudios alternativos y que, en 1998, la Universidad de Minnesota y el Instituto Nacional de Cultura Peruana auspiciaran la edición de *Textos de teatro peruano* [1992-1995].

En 1998, se fundó la *Hugo Salazar del Alcázar Peruvian Theatre Video Collection at the University of Minnesota*, que es la primera colección de videos teatrales peruanos digitalizada, compuesta por 209 piezas, y a disposición de los investigadores. Fue posible gracias a la colaboración de un buen número de personas: algunos integrantes de MOTÍN PERÚ¹⁰⁷, Yuyachkani, Rafael Melquiades, Mary Soto, Fernando Ramos, Teatro Nacional, Ruth Escudero, grupo Arenas y Esteras, grupo Arenas de Yurimaguas, Magia, Walter Zambrano, Roberto Ángeles, Fernando Ramos, el director Paraguayo Agustín Núñez y diversos grupos teatrales participantes en la muestra nacional número dieciocho, celebrada en Comas, Lima, en 1999 [Ramos García, 2000].

¹⁰⁶ Año 5, abril 2004, www.teatroperuano.com. (Consultada enero 2006).

¹⁰⁷ Movimiento de Teatro Independiente que, como vimos, era una organización gremial que en origen reunió a docenas de grupos limeños con una política de permanente superación técnica y teórica de sus componentes, haciendo énfasis en la autonomía como rasgo esencial de su trabajo y en la gestación de un lenguaje propio basado en las múltiples expresiones de la cultura popular.

Como veíamos, los acontecimientos sociales y políticos desde los años ochenta están marcados por la violencia y el miedo de la población que se encontraba inmersa en una guerra interna. Es el periodo que comprende el segundo gobierno de Belaunde Terry, el gobierno de Alan García y los dos periodos de gobierno de Fugimori, que sustituyó a Alan García en el gobierno tras las elecciones de 1985. Este periodo que va desde el año 1980 al año 2000, se conoce como “los años de la violencia”. Sus consecuencias son, a día de hoy, todavía palpables y no es fácil prever qué efectos tendrá en las futuras generaciones. Un análisis profundo de la situación, llevado a cabo por varios autores, nos pone delante un panorama nada halagüeño:

El Perú de los últimos veinte años ha dado testimonio de profundos cambios, más que en ningún otro país latinoamericano una energía social acumulada durante cientos de años ha desencadenado transformaciones cuya conclusión aún es impredecible. La dimensión de la crisis, la raíz marcadamente social de la misma, se eleva sobre los diversos regímenes que se han sucedido en la dirección del Estado [...] La descomposición y liquidación del Estado Oligárquico no ha resuelto los problemas de la nación. La interrogante sobre el futuro del país lejos de solucionarse parece más grave, nuevos fenómenos socio-políticos hacen su aparición agudizando la situación. La espiral de violencia, el incremento exagerado de una economía informal, la existencia del terrorismo de derecha e izquierda, la corrupción y el narcotráfico, el surgimiento de organizaciones populares inéditas y valiosas (rondas campesinas, comités de madres, federaciones y asambleas populares, etc.) y una crisis económica que ubica al Perú entre los países y pueblos más hambrientos del mundo, todo, ofrece la imagen de una nación al borde del abismo [Fernández, 1990: 171-172].

Esta sensación de inestabilidad social que se vive en Perú desde el inicio de la confrontación interna se ha visto reflejada, primero en las manifestaciones teatrales de los grupos de creación colectiva durante la década de los ochenta y, posteriormente, también en las obras de autor individual que se gestaron durante esos años y comenzaron a ver la luz tras los años de conflicto armado. “El teatro peruano, como toda la sociedad peruana, está, de algún modo más o menos significativo, tocado, influido, conmocionado por la violencia. La violencia se respira, se vive a cada minuto en Lima y mucho más en la Sierra, en donde el campesino está entre dos fuegos, el

terrorismo de Sendero y la represión institucional”, afirmaba Domingo Piga [1992: 149].

Otra de las consecuencias de la acción de la guerrilla senderista, la policía nacional, y las fuerzas armadas, son el desarraigo y la falta de seguridad que llevaron consigo los movimientos migratorios de retorno de grandes núcleos de población asentada en Lima y otras grandes metrópolis durante los años sesenta, de nuevo, hacia sus lugares de origen¹⁰⁸. El teatro también se hizo eco de esta situación en los noventa con *Voz de tierra que llama*, del grupo Barricada de Huancayo, en 1991. En 1996, el grupo Yuyachkani pone en escena *El retorno* que también refleja el dolor y la incertidumbre de la gente que tenía que abandonar su vida para empezar de nuevo en el lugar que habían tenido que abandonar años antes.

El surgimiento de una nueva generación de dramaturgos desde mediados de los ochenta, como hemos venido analizando, se debe en parte a la reacción de los jóvenes frente al teatro que monopolizaba la escena desde los setenta: el teatro de creación colectiva. Curiosa situación ya que la mayor parte de ellos, como vimos, se había formado en el seno de algunos de estos grupos. Reaccionan también al hecho de que al autor dramático se le subestimara y se le relegara, e intentan recuperar su papel dentro de la producción teatral. Fue importante en este resurgir autoral el impulso a la creación que dio Ruth Escudero, desde la dirección del Teatro Nacional, con los concursos Hacia una dramaturgia joven y el Solari Swayne. Otro factor que incentiva a la nueva creación es la reacción del público, un nuevo público que forman los jóvenes en buena parte y que valora las nuevas obras de teatro porque se identifica con sus situaciones y personajes.

Es una gran generación que incluye autores nacidos desde finales de los años cincuenta hasta principios de los ochenta. Un lapso temporal en el que encontramos una diversidad llamativa en los temas y preocupaciones que se abordan en las obras teatrales. Por un lado, los que viven más de cerca el periodo de la violencia y lo reflejan en su obra, que se vio acallada hasta que la situación política y social se fue regularizando y, los más jóvenes, que no han vivido en primera persona el conflicto y

¹⁰⁸ Véase *The Peru reader: History, Culture, Politics*, de Orin Starn, Carlos Iván Degregori y Robin Kirk, Durham-London, Duke University Press, 1995

que tienden a abordar otras situaciones, tienen otras inquietudes y prefieren no incidir en el tema de la violencia.

Mis primeros pasos en el encuentro con las obras de este periodo me produjo cierta extrañeza por los diferentes puntos de vista, sensibilidades y preocupaciones que encontraba en un periodo temporal relativamente corto (1980-2000). Le manifesté esto a la autora teatral Maritza Kirchhausen, con la que mantuve correspondencia durante un tiempo, y me explicaba que la diferencia de puntos de vista y de sensibilidades depende más que de la edad de los autores, de su posicionamiento en el mundo y su sensibilidad respecto a los problemas sociales. En un correo¹⁰⁹ del año 2004, me decía:

Considero jóvenes autores a los actuales de los últimos diez a quince años, sin importar sus edades... Hay autores jóvenes de edad y otros quizás hasta de setenta u ochenta años pero jóvenes en la creación. En ese camino es que no me considero entre los actuales. No puedo dejar de ser yo misma de los setentas con aquel romanticismo apresurado y osado que osadamente pusimos en los textos y que sin romances se nos fueron arranchados¹¹⁰ por un cambio de actitud general. Mi decir y mi escribir se mantiene en la línea de entonces, en la del cambio, la vigencia, la lucha... muchas veces leo textos contemporáneos peruanos y encuentro aquella desesperanza, aquella interrogante más ionesquiiana que jamás me hubiera hecho yo frente al texto ni a la taza de café entre amigos. Lo de los jóvenes de hoy es aquello que creo haber vivido en lo personal, en la poesía, los sueños y los silencios...

Creo que ella expresa perfectamente esta dualidad de actitud frente a la vida y frente a la creación que se da en esta etapa. No hay una distancia temporal sino vivencial, como comprobamos al comparar, por ejemplo, su obra *Casualmente de negro*, escrita en 1989 y *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, escrita en 1997. De la primera, Maritza Kirchhausen¹¹¹ me decía “ese texto representa para mí la presencia de la escritura en una época en que Perú empezaba a ahogarse, en que la autoridad no reconocía moral, en que los simbolismos se hacían herramienta de autor”. El texto de Adrianzén trata un tema muy recurrente en el teatro peruano contemporáneo: la ausencia de la figura

¹⁰⁹ Correo enviado el domingo, día 18 de julio de 2004.

¹¹⁰ *Arranchar*: en Perú y Ecuador significa quitar violentamente algo a alguien.

¹¹¹ Correo enviado el 16 de julio de 2004.

paterna. Este tema, junto con otros también de índole más intimista como el tema de la identidad sexual, la preocupación por formar una pareja, por la formación, el trabajo, la emigración y el futuro, son los nuevos temas que se repiten en el teatro peruano de las últimas décadas.

Roberto Ángeles, en su antología *Dramaturgia peruana* [2001:11-12], manifiesta su extrañeza al no encontrar, entre las abundantes nuevas creaciones teatrales, más obras que traten el tema de Sendero Luminoso, la violencia terrorista y la falta de respeto por los derechos humanos que se produjeron desde el comienzo del conflicto armado. Una de las razones que apunta es que “tal vez nos dio temor hablar sobre ello en voz alta, en un contexto político en el cual muchos fueron detenidos y privados de su libertad por hablar o preocuparse por dicha realidad y, finalmente, fueron acusados de apología o algo similar”. Parece una razón más que probable, en mi opinión. Cuenta también una anécdota que sucedió en el año 1989, en pleno conflicto armado. Organizó la lectura de la obra *Estos chicos...*, que había escrito junto con el autor Ricardo Velásquez. Invitó a la lectura a unos veinte dramaturgos y a algunos de sus alumnos. En la obra no se trataba el tema de Sendero Luminoso directamente pero sí la violencia que existía en aquellos momentos en las universidades estatales. El protagonista de la obra muere de un tiro sin haber resuelto sus contradicciones políticas e ideológicas. Nadie se preocupa por él que queda tirado en el suelo del patio de la universidad. Tras la lectura invitó a los asistentes a comentar el texto. Intervino el autor Víctor Zavala y dijo que, en su opinión, los personajes de la obra se presentaban en medio de la confusión y sin alternativa y que eso les dejaba sin salida. Extendió el estado de confusión a los autores de la obra y ofreció como salida a todo esto la alternativa histórica que marcaba el partido comunista Sendero Luminoso. A lo que una alumna de Ángeles le respondió “Señor Zavala Cataño, los jóvenes de este país sentimos miedo. Yo siento miedo”. Además del factor miedo. Ángeles apunta: “imagino que también puede ser simplemente un factor de salud mental el olvidarse de toda esa etapa lo más pronto posible y recuperar la alegría que dicho contexto nos quitó. ¿A quién le provoca escribir una obra sobre un periodo tan doloroso de la historia del Perú? ¿Quién iría a ver una obra así?”.

En la misma línea se encuentra la opinión del escritor Santiago Roncagliolo, que estudiaré más adelante y con el que mantuve una conversación sobre su obra teatral el

día 9 de julio de 2015, en Madrid. Le parecía que no era agradable ni constructivo reproducir en una obra teatral los terribles años de violencia que les tocó vivir. En su caso, en un encierro juvenil entre libros y televisión al que le sometía su familia en un intento de que todo lo que ocurría a su alrededor no influyera de forma negativa en su vida futura. Confirma su experiencia el retrato que hacía de Lima Salazar del Alcázar, “las grandes mansiones de los barrios residenciales doblan el alto de sus muros perimetrales y los coronan de vallas electrificadas y computerizadas. Lima, a la manera de la Colonia, se vuelve a amurallar y a proteger de sí misma” [1990: 35].

Lo que se percibe actualmente es una vuelta a la centralización de la cultura. Lima vuelve a ser centro neurálgico y el contacto con las editoriales limeñas parece ser el único medio para intentar que perdure la obra escrita. No sé si puede ser resultado del repliegue de la ciudad durante los años de violencia o una actitud continuista lo que ha conllevado que, de nuevo, se produzca el desentendimiento de Lima frente al resto del país del que no se siente parte. La nueva generación de autores surge en la capital. Es verdad que el acceso a la publicación ha mejorado y algunos autores tienen más fácil poder editar sus textos como es el caso del autor Víctor Zavala [1983] o María Teresa Zúñiga, de Huancayo [2004] que es una de las pocas autoras teatrales que nació y trabaja fuera de Lima y que ha tenido repercusión aunque sigue la pauta de su generación en el sentido de que ella forma parte del grupo Expresión de Huancayo, del que fue cofundadora. También hay que destacar el papel que ha jugado la web, red informática mundial, que se ha impuesto como el medio de difusión y relación internacional para todos ellos.

2. MARITZA KIRCHHAUSEN

Maritza Kirchhausen ha dedicado su vida a escribir, a la interpretación y a la docencia. Ha escrito guiones y adaptaciones de novelas para la televisión y programas y cuentos infantiles, entre otras cosas, pero nos vamos a centrar en su obra dramática. Desde los años setenta colabora con el grupo Quinta Rueda y otros grupos escribiendo obras para adultos y también para niños. La *Página de los dramaturgos peruanos*¹¹² menciona tres obras teatrales suyas que no han sido editadas y a las que no he podido acceder: *La búsqueda de Horacio*, de 1987; *Don Quijote de La Mancha (ópera rock)*, estrenada en Trujillo en 1996 y *El caballero de La Mancha*, estrenada en Sao Paulo, en 1996 y escrita junto a Alfredo Ormeño.

Pero, las dos obras teatrales que han tenido más repercusión y han sido reconocidas internacionalmente, han sido *Casualmente de negro*, de 1989, en la que nos detendremos más adelante y *Con guitarra y sin cajón*. Esta última consiguió quedar finalista del premio Casa de las Américas, en 1995. Se publicó en la revista *Conjunto* en 1997. También ha sido publicada en la *Página de los dramaturgos peruanos*. En 1998 ganó el segundo premio de dramaturgia Solari Swayne, lo que supuso que fuera publicada en 1999, en una antología¹¹³ que recogió las obras ganadoras de los premios Hacia una dramaturgia joven y el Solari Swayne. En el año 2001, Vicente Castro realiza una versión para la televisión cubana. En 2002 se estrena en Lima, en el VI Festival de Teatro organizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, bajo la dirección de Ronald Cruces. De esta obra me decía su autora¹¹⁴: “es un texto que amo, que me ha traído estreno, publicación, adaptación TV cubana... en fin... es una obra que podría ser universal si le quitamos la música peruana”. La obra narra la historia de un joven que irrumpe en un teatro para repartir unas octavillas donde pide ayuda para la salud de su tío, un viejo cantante reconocido que no está de acuerdo con que haga estas cosas y que

¹¹² <http://www.oocities.org/athens/3248/guitarra.html>. (Consultada agosto 2015)

¹¹³ *Siete obras de dramaturgia peruana*, Lima, Teatro Nacional Instituto Nacional de Cultura, 1999, introducción de Ruth Escudero.

¹¹⁴ Correo de 16 de julio de 2004.

terminará reencontrándose con un viejo amor de juventud. La obra hace un retrato del sistema en el que ambas generaciones se encuentran “atrapadas”.

*Casualmente de negro*¹¹⁵

Fue estrenada por el grupo Quinta Rueda en el año 1989, bajo dirección de Ruth Escudero. En aquel estreno, el elenco estaba formado por: Violeta Cáceres, Lilly Urbina, Ethel Mendoza, Patricia Villalobos, Antonio Aguinaga, Javier Valdés y Osvaldo Fernández. A cargo de la música: Arturo Ruíz del Pozo, de la escenografía: Marco Leclere, de las luces: Jorge Moscoso, del sonido: Patricia Eastman y de la producción general: Hilda Valencia. Quinta Rueda la repuso en 1990 y, a partir de entonces, ha sido puesta en escena en diferentes ocasiones. Fue finalista del Premio Casa de las Américas en 1991. En 1994 fue traducida por la brasileña Celina Albornoz al portugués. En 2002 fue adaptada por Vicente Castro para el ciclo de teleteatro de la División de Programas Dramatizados de la televisión cubana para la temporada 2003. En 2004 fue materia de estudio de los alumnos de la Universidad de Vigo.

Pese a haber sido puesta en escena en multitud de ocasiones, la obra permanece inédita. A mí me fue facilitada por la autora¹¹⁶ en el año 2004.

Así como en ocasiones echamos en falta en el teatro peruano alguna directriz por parte del autor a la hora de describir la escena, en el caso de *Casualmente de negro*, la autora se recrea en la descripción del espacio que acoge el desarrollo del drama. *La acción sucede en una extraña habitación*, comienza la acotación para continuar aclarando que en realidad es “la sala de la casa”. Esta dualidad de irrealidad simbólica y la realidad más aplastante, impregna la totalidad de la obra.

Hay un altar con almohadas y telas que es el lugar donde estará el padre durante toda la obra. Las telas que envuelven el altar tienen pedazos muy largos que llegan hasta el suelo. La sensación que produce el altar es de un lugar inalcanzable.

¹¹⁵ Obra no publicada. Editada en el Anexo IV.

¹¹⁶ Correo electrónico de 19 de julio de 2004.

Estamos ante el tema fundamental de la obra: la figura del padre, que se encuentra en el altar, en un lugar “inalcanzable”, metáfora de la situación en la que se coloca al hombre en la sociedad peruana.

La situación de preponderancia y poder de los varones en la sociedad es una constante en su dramaturgia contemporánea. Eduardo Adrianzén [2006: 27] en su obra *Espinas*, se remonta a la Lima colonial para localizar ya en aquel momento este tipo de actitud cuando dice: “ni monja, ni casada, ni puta. Las mujeres solas estamos perdidas, no somos nada. Nos quedamos dando tumbos, como el cuerpo de un ave escapando a penas se le ha cortado la cabeza”. También las refleja en la Lima actual Alfonso Santistevan, en *Vladimir* [1999: 169], cuando la madre de Vladimir acepta “es la ley de la vida: eres el más fuerte”. O *La madre* de Sara Joffré que admite que tuvo que dejar al hijo con su padre porque: “¿para qué iba a discutir con él? Para decir la verdad, no lo hubiera podido ni mantener”. La figura de la mujer gira alrededor de las figuras masculinas, reaccionando de diferentes modos a la situación de poder del varón.

En la obra de Kirchhausen, la simbología de sometimiento al varón continúa en la acotación inicial: *aparece Beatriz, que esta lavando el pie de su padre. Sólo vemos el pie que lava Beatriz, y otro con una bota...* La bota introduce otro elemento simbólico: los zapatos. No es la única obra dramática que utiliza este elemento que simboliza la situación social. La vemos en *Vladimir* de Santistevan o en *Respira* [2009] de Eduardo Adrianzén. En el caso que nos ocupa, la simbología de los zapatos respecto a la figura del padre supera todas las expectativas: es zapatero. Afirma: “pues métete en la cabeza, que hasta el día de mi muerte, seré el más grande, el mejor...”. La escena, la describe la autora llena de zapatos, tirados por el suelo: *el padre empieza a mirar con pasión los zapatos* (p. 4). El ejemplo más gráfico del papel simbólico que cumplen los zapatos en la obra queda clara cuando el padre dice: “no sé qué hacen estas ojotas¹¹⁷ allí... Yo las boté hace años... seguro que es Beatriz que me quiere volver loco. Cree que algún día me las voy a volver a poner. Ni muerto me las pongo. La última vez que me las puse juré que sería un gran zapatero”. Con esta frase, la autora nos narra una parte importante de la historia del Perú contemporáneo. Los movimientos migratorios del campo a las ciudades y el abandono del lugar de origen con todas las connotaciones culturales (que

¹¹⁷ Ojota: Calzado a manera de sandalia, hecho de cuero o de filamento vegetal, que usaban los indios del Perú y de Chile, y que todavía usan los campesinos de algunas regiones de América del Sur.

simboliza el calzado) que han de dejar a un lado para asumir nuevos papeles y nuevas formas de vida.

Los personajes van haciendo su aparición en la escena de esta obra coral: el viejo (el padre, Rubén Malpartida), sus hijas Beatriz, Micaela y Lucía, la portera, el hijo: José, la vecina y Rosa, la madre, personaje ausente pero aludido y rememorado por todos. La madre simboliza la figura femenina en la sociedad. Queda clara la actitud del padre respecto a su mujer cuando, recordando el día que tuvo a uno de sus hijos, le pidió con malas formas que le acercara clavos y algo para comer: “¿qué me importa que te duela? Para eso eres mujer y tienes que aguantar los dolores”. O cuando le exigió criar a un hijo varón que tuvo fuera del matrimonio: “mira, Rosa... a cualquiera le puede pasar... Lo que yo quiero es que lo críes como si fuera de nosotros dos... Tú has estado tan metida en la casa cuidando a esas niñas... [...] ¡Por fin, un hombre!”. Ella acepta la situación porque cree que le ha fallado como mujer al traer sólo niñas al mundo: “no importaba si yo estuviera cansada o con mucho trabajo. Siempre a su lado... Pero él, dejó muy pronto de estar a mi lado... Yo servía sólo para cocinar, lavar, planchar su ropa y criar a nuestros hijos. Pero nunca estuvo contento. Fueron tres hijas...”. En el drama, los personajes configuran una red de relaciones entre sí de tal forma que cada uno se define y actúa en función de los demás. En este caso, el desarrollo de cada personaje empieza y termina en el personaje del padre.

El tiempo diegético del drama irrumpe en la escena a través de los monólogos del padre que rememora, acompañado por un apagón súbito y la aparición de una luz cenital que le ilumina. Para acabar de completar el ambiente de irrealidad que envuelve la obra, las indicaciones escénicas de estos momentos de rememoración nos describen una escena totalmente lejos de lo que sería un espacio realista:

Los hijos irán caminando lentamente hacia él, mientras dura el monólogo. El andar de los hijos es casi imperceptible. El monólogo del viejo es con movimientos circulares y envolviéndose en una tela. Tiene que dar la sensación que está haciendo un recuerdo de su pasado. Cuando empieza el monólogo también va la música.

Utiliza Kirchhausen el desplazamiento de los actores por escena de un modo no realista, se desplazan hacia el padre lenta y colectivamente, de un modo casi

imperceptible, dice la acotación para los actores. Su función en esta escena es fortalecer el valor de pasado a lo que está sucediendo en la escena en ese momento. También los movimientos envolventes del padre en la tela quieren reforzar la idea de que “está haciendo un recuerdo de su pasado”.

Una vuelta de tuerca más a la irrealidad de la obra hace que los hijos creen que el padre ha muerto súbitamente tras un ataque de tos y comienzan los trámites para su entierro, teniéndole de cuerpo presente. Dice Beatriz “hay que llamar a un médico”, a lo que su hermana Micaela replica: “para qué. Ya está muerto. Hay que llamar a la agencia funeraria”. El absurdo de esta situación se desvelará un poco más adelante cuando el padre se despierta y es consciente de que están preparando su entierro:

¿Aló? ¿Agencia Linares?... Le habla Micaela de Rivera... Necesito un ataúd... Mi padre acaba de morir... Gracias... No, si estoy bien... no se preocupe... Bueno medía un metro setenta y cinco... No, no... nosotros lo vamos a vestir. La calle es Los Manzanos 224, segundo piso... gracias. ¿Mi teléfono? Es el 48 54 15. Sí... Los espero.

Mientras esperan a la funeraria los recuerdos se suceden. Recuerdan su infancia en la que el padre les negaba el futuro: “yo le pondría las ojotas después de muerto. Se las pondría porque era lo que él más odiaba... porque era su pasado. Su pesado pasado. Siempre rechazó su origen. Odió todo... su pasado... su presente y nuestro futuro”. Es recurrente la idea de que los padres transmitan a los hijos la idea de que el futuro será peor, como el personaje de Pilar en *Respira* de Adrianzén [2009: 60] que dice: “Nunca nada va a mejorar”. Mientras los recuerdos van aflorando, por una razón u otra, todos coinciden en que en algún momento han deseado matar al padre.

Entre los recuerdos de los hijos está presente el miedo que la madre tenía al padre y la falta de determinación para oponerse a las decisiones del padre y acatarlas. Un ejemplo de esto es uno de los recuerdos de Lucía: *Aterrada*. “Sáquenme de aquí, por favor... tengo miedo... sáquenme... ¡Ay!, una cucaracha me está caminando por la pierna... Por favor, auxilio... ¡Ay! José, Beatriz, ayúdenme, sáquenme... ¡Mamá! ¡Mamá! Mamita, ¿eres tú? [...] No te metas Rosa. ¡Allí se queda hasta que aprenda a respetar a su padre!”. La madre transmite ese miedo a los hijos: “¿también sentías miedo?, le pregunta José a Beatriz, “mucho... mucho... como mamá...”. De modo que,

como sucede con Lucía, a falta de los referentes paternos, toma como referente a su hermano mayor: “Tengo miedo! José: Ven, dame la mano. Lucía. No tengas miedo. Yo te cuido [...] No tengas miedo, Lucía... yo estoy acá... Yo me quedo a cuidarte”. Encontraremos estas situaciones reflejadas en otras obras del mismo periodo, como en *Encuentro casual* de Alonso Cueto, que estudiaremos más adelante.

Recuerdan las peleas de los padres en presencia de los hijos que vivían con angustia y el desprecio del padre hacia la madre, sometida al marido, que la maltrataba física y psicológicamente, despojándole totalmente de su autoestima. Dice Micaela: “La odió viva y la odió después de muerta”, y rememorando e imitando al padre: *patea los zapatos del escenario al baño*, “estoy harto de vivir con ustedes... los odio a todos...”.

José, el hijo que tuvo Malpartida fuera del matrimonio y que fue criado por Rosa como propio, pese a su estatus privilegiado de varón, también sufrió el descontento y la desaprobación del padre. Micaela, hablando con su padre rememora: “durante años me obligaste, como a hombre a aprender el negocio y ahora te quejas... Es que a tu hermano, no le interesaba para nada. Pensar que cuando tuve mi hijo hombre, estaba seguro que seguiría mis pasos... No es fácil seguirte los pasos”. Recuerda otro momento en que el padre castiga en el cuarto oscuro a Beatriz y él se interpone aunque le tiene miedo al padre: “¡No te metas! ¿También quieres que te encierre allí? [...] Entonces, aprende a ser hombre. ¡Así se trata a las mujeres!”.

Dentro del marco de irrealidad que preside esta obra dramática, el contrapunto de la realidad más deprimente nos invade y le sirve como metáfora a la autora para describir la figura paterna. Al comienzo de la función, una de las hijas, Beatriz, llama al portero para que arregle un atasco en el váter. Curiosamente, aunque Beatriz llama al portero, aparece su mujer, la portera, porque el marido está ocupado en una actividad más edificante: ha ido a una reunión religiosa. Ella llega para arreglar el atasco al comienzo de la función, cuando el padre estaba vivo, y termina cuando creen que ha muerto. Al despedirse: *Se escucha la jalada del agua del wáter. La portera sale* y dice: “ya se acabó la inmundicia...”, a lo que Micaela replica, mirando a su padre “sí, ya se acabó...”.

Pese a la dureza del tema, los elementos de irrealidad de la escena, la interpretación de los personajes que entran y salen de la realidad, como parte del decorado, al formar parte de los recuerdos del padre, desdramatizan el contenido de la

pieza. Incluso se incluyen elementos que provocan la hilaridad: el detalle de que le pidan la medida del difunto para enviar el ataúd; el hecho de que no pueden subirlo por la escalera y lo hacen por la ventana, resultan situaciones cómicas: entra la portera y les ve a todos en la ventana tirando de una cuerda: “Pero, qué hacen... ¿Ahora quieren botar al muerto por la ventana?”; la funeraria que llama para verificar que no es una broma: “dicen que siempre llaman para verificar, porque hay mucha gente que pide cajones y resulta que van a casas donde nadie se ha muerto”.

Otro elemento surrealista es la entrada de la hija pequeña, Lucía, que lo hace por la ventana y “casualmente de negro”. Micaela le pregunta: “¿siempre subes por la ventana? Sí. ¿Te molesta? No me interesa. Lo hago para que papá no se dé cuenta que salgo con mis amigos. ¿Lo ves? Está dormido y no se entera de nada... ¿Contenta?”.

El diálogo se impone en esta pieza teatral salpicada de monólogos que nos traen a escena los momentos vividos para lo que se utilizan las telas, las luces cenitales y la música. Contrasta con las obras escritas una década después en las que la ausencia del padre en el núcleo familiar es una constante. En este caso, la presencia del padre, como símbolo del hombre en la sociedad, es aplastante y aterradora. La ley del terror impera en la casa de los Malpartida, impuesta por el patriarca. El maltrato a la mujer, tanto físico como psicológico: “jamás conocí uno solo de sus locales... Me enteraba por los periódicos y por los volantes a colores que traía a la casa de cómo iba creciendo el negocio”, nos sobrecoge: “es que quieres hacerme pasar el ridículo... Tus manos parecen de zapatera... Tu cara está descuidada y tu piel no tiene un solo brillo. ¿Crees que Rubén Malpartida va a pasar un momento de vergüenza, llevándote...? ¡Estás realmente loca!”. Con sus hijas no se queda atrás: “además tus hijas son un fracaso”.

La realidad irrumpe en la escena. Ahora se produce un apagón de verdad. La autora nos sitúa en una situación habitual durante el periodo de conflicto armado. Los apagones tanto dentro como fuera de Lima eran comunes y era el marco en que se producían atentados. Entra José en escena con una linterna y una radio desde que la voz del locutor se impone: “aquí, Chiclayo. El apagón es general. Nos informan que todo el norte se encuentra en igual situación. Bien, volvemos a Lima. Nos informan que todo el sur del país y el centro también están sin luz [...] Aló... Aló, señor. ¿Cuál es su nombre? Colgó. En fin, supongo que es un llamado aplicable a todas las personas que esperan a sus familiares. Ya van a llegar. Mientras tanto cierran bien las ventanas y puertas.

Cuidado con las velas.... No se vayan a quedar dormidos con las velas encendidas. Aquí, RPP, informando sobre el apagón. Atentados a varias torres de alta tensión dejan al país a oscuras”. *Se oye un bombazo muy cerca*, “otra noche de atentados”, dice la portera, “mejor me voy. A ver si Serapio ya regresó”.

El final de la obra mantiene el tono simbólico. El padre despierta de su sueño pidiendo una pastilla, envuelto en la luz que le identifica y pone el acento en él, los hijos reaccionan cada uno en un punto del escenario. De pronto, la escena se ilumina de luz que entra por la ventana mientras la luz del padre se desvanece: *la luz que viene de afuera ha bañado a los hermanos, y el padre está vivo pero ya sin ninguna luz*.

“El espectáculo, dice Kowzan [en Bobes Naves, 1997: 127], se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales”. En este caso, la luz –un elemento natural– se artificializa cargándose de significado en diferentes momentos de la obra de Kirchhausen. La luz simboliza el lugar de primacía del padre en su tálamo-trono. También envuelve los momentos de recuerdo del padre, cuando introduce algunos momentos del pasado. La oscuridad lo envuelve todo excepto al padre, iluminado por una luz cenital. La escena final continúa con el simbolismo, llevándolo a su momento culminante: la luz entra por la ventana e inunda la escena, quitándole todo protagonismo al viejo. Es símbolo del triunfo de la luz y la liberación frente al oscurecimiento del dominador y la tiranía. Dado que la autora ha dejado claro el momento histórico en que se desenvuelve la función, podemos hacer un paralelismo y ver en los apagones (ausencia de luz) la violencia que inundaba el país, frente a la luz que entra por la ventana, igual que la hija pequeña, Lucía, simbolizando el fin del oscurantismo y el nacimiento de un nuevo momento político y social.

3. EDUARDO ADRIANZÉN

Nació en Lima, en 1964. Se licenció en derecho por la Universidad de San Marcos. De esa época recuerda el encuentro con poetas como Carmen Luz Bejarano, Hildebrando Pérez o el novelista José Antonio Bravo que le sirvieron de inspiración y estímulo para iniciarse en el mundo de la literatura. Era la década del ochenta. El primer producto literario de aquella conjunción personal y literaria fue el libro de cuentos *Sonrisa para persona equivocada*. Desde el año 1985 se dedica a escribir guiones para televisión. Comienza trabajando como asistente de guión para Panamericana TV, en la telenovela *Carmín*. A esta producción le siguieron muchas más.

En los noventa escribe la telenovela *Los de arriba y los de abajo* que tuvo unos buenos niveles de audiencia e inició el repunte nacional de este género televisivo que había perdido interés por los productores y habían sustituido comprando culebrones mejicanos o venezolanos durante varias décadas. *Los de arriba y los de abajo* era un retrato de la sociedad peruana de los noventa, “era una retrato costumbrista, localista, pintoresquista y sin ningún pudor de serlo”, dijo Adrianzén en declaraciones para la revista *Caretas*, en 2015¹¹⁸. Trataba de la situación creada tras el encuentro entre los inmigrantes y los “propietarios” de la capital. La evolución hacia una nueva cultura, que se denominó la cultura chicha. La perspectiva de aquel momento hacía presagiar una evolución distinta a la que, observa Adrianzén, ha sucedido: “lamentablemente diez años después solo podemos hablar de la cultura “combi”, la cual, lamentablemente, recogió lo peor del capitalismo y del individualismo en su máximo extremo [...] se perdió mucho en temas tan vitales como la civilidad, la democracia, la ciudadanía. La peor herencia de los fujimoristas y compañía fue la destrucción completa de cualquier posibilidad de desarrollo; estamos ante una cultura: “sálvese quien pueda”. Se esperaba una fusión enriquecedora de este encuentro cultural que, en su opinión, no ha sido así. Lo peor, según él, es “la falta de interés de parte de los jóvenes por otras

¹¹⁸ <http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&idE=744&idS=354#.VdimIPntmkp>. (Consultada agosto 2015).

manifestaciones culturales, lo cual me parece terrible”. Era una obra de confrontación que obligaba al espectador a posicionarse, a tener una actitud, una posición política, social y ética.

Echa de menos en la televisión actual estos planteamientos Adrianzén. En una entrevista para la revista *La mula*¹¹⁹, decía haber perdido el interés en el trabajo en televisión: “antes me agradaba trabajar en la televisión porque me parecía genial observar un medio de comunicación masiva en donde podías llegar a muchísima gente con productos nacionales loables. Ahora me da vergüenza observar que está plagada de personajes que no tienen la menor capacidad, mucho menos responsabilidad social, para estar delante de una cámara y ser líderes de opinión. Salvando a determinadas personas que trabajan en la TV y que considero hacen las cosas bien. En estos momentos decir “trabajo en televisión de señal abierta”, no es algo extraordinario”.

En cuanto al teatro, le parece el medio en el que todavía “puedes exponer libremente lo que desees. El teatro juega con otras reglas: poco público, no hay censura, en fin”. Su producción teatral se desarrolla paralelamente a su labor televisiva. Su primera obra, *De repente un beso*, que estrenó en 1995, en abril, en el Teatro Británico y no ha sido publicada. Se reestrenó con éxito en 2011, en el Teatro Racional y bajo dirección de Carlos Acosta¹²⁰ *El día de la luna*, se estrenó en febrero de 1996 en el Teatro de la Alianza Francesa y con ella ganó ese mismo año el Concurso de Dramaturgia del Teatro Nacional, dependiente del Instituto Nacional de Cultura. *Cristo Light*, se estrenó en el Teatro Auditorio de Miraflores, en 1997. Se repuso en Santiago de Chile en 2003 y ha sido puesta en escena por algunos grupos universitarios. Fue publicada en la revista *Muestra*¹²¹.

¹¹⁹ <https://limaenescena.lamula.pe/2011/04/04/eduardo-adrianzen-vivimos-en-medio-de-una-cultura-combi/rosanalopezcubas/>. (Consultada agosto 2015).

¹²⁰ La crítica dijo de ella en aquella ocasión: “*De repente, un beso* aborda el tema de la soledad en un trío de treintones de clase media, en plena década de los noventa, en medio de canciones de Avril Lavigne y Cristina y los subterráneos. Las frustraciones intelectuales, la incapacidad de comprometerse y la vida que avanza sin dar tregua ni respiro, afectan las relaciones sentimentales de los tres protagonistas: la esposa y madre aburrida de su vida; la productora de televisión incapaz de mantener una relación estable; y el profesor universitario sin rumbo fijo. A lo largo de la obra los tres se conocen, dialogan, discuten, se amistan, tienen relaciones, se juntan, se separan; todo narrado en un tono coloquial y contemporáneo, que engancha al espectador hasta el final. Adrianzén consigue un fiel retrato de toda una generación en un tiempo determinado de nuestra historia. *El oficio Crítico*, 11 de noviembre de 2011, <http://eloficiocritico.blogspot.com.es/2011/11/critica-de-repente-un-beso.html>.

¹²¹ Revista *Muestra*, Lima, Ornitórrinco, n. 2, julio, 2000.

En marzo de 1998 estrenó *Tres amores posmodernos*, en el Teatro de la Alianza Francesa. No ha sido publicada. *La tercera edad de la juventud* se estrenó en marzo de 1999, en el Teatro Mocha Graña. Se repuso en el mismo teatro en marzo de 2004. Ha sido publicada en el II volumen de *Dramaturgia peruana* [2001], antología de Roberto Ángeles. En febrero de 2000 estrenó *El nido de las palomas*, en el Teatro Casa Abierta. Incluía poemas de Juan de la Fuente.

Septiembre de 2001 es la fecha en que se estrenó *Espinas*, en el Teatro de la Alianza Francesa. Es una de las obras de las que se siente más orgulloso. Se desarrolla en 1617, está basada en hechos reales. No ha sido publicada. En 2008 ganó el segundo concurso de dramaturgia peruana Ponemos tu obra en escena, del Teatro Británico, con la obra *Respira*. El 16 de abril de 2009 fue puesta en escena en el Centro Cultural Peruano Británico. Dice Adrianzén que su estreno causó “cierto revuelo” por la historia que cuenta: “era sobre una familia previa a la aparición de Sendero en el año 1979. Es la historia de dos hermanos, el de 10 años se prepara para la primera comunión y el mayor se prepara para entrar a Sendero, es un paralelo entre la religión y política. Me pareció interesante abordar este tema y con la mejor producción de Lima. Tenía a Roberto Ángeles en la dirección quien contó con un elenco maravilloso, fue una extraordinaria experiencia”¹²². Se habló incluso de censurarla y quitarla de escena pero, finalmente, no fue así, lo que tranquiliza de alguna manera a Adrianzén “porque primó la razón y seguimos la temporada”. Se autodefine visceral e interesado totalmente por la política. Pese a haber dejado temporalmente la televisión, en 2001 volvió a escribir telenovelas: *Qué buena raza*, *Demasiada belleza*, *Eva del Edén*, *Conversando con la luna...*

En 2009, con motivo de su estreno *Respira*, hizo unas declaraciones que resumen en lo fundamental su concepción sobre el teatro¹²³:

Insisto en afirmar que el teatro es uno de los últimos refugios sagrados que nos quedan para ser creativos y libres, y que por algo no se permite que el público coma palomitas de maíz durante la función. Sobre un escenario no pueden existir pudores ni tabúes, y si alguna vez escuché que es incómodo hablar de política y religión... pues genial,

¹²² <https://limaenescena.lamula.pe/2011/04/04/eduardo-adrianzen-vivimos-en-medio-de-una-cultura-combi/rosanalopezcubas/>. (Consultada agosto 2015).

¹²³ Revista *Nudo*, año VIII (2007-2014). http://www.revistanudo.com/index.php?fp_verpub=true&idpub=267. (Consultada agosto 2015)

hablemos justo de eso, porque resulta que hoy es urgente para que la historia no se repita... Por eso le agradezco tanto al Teatro Británico: por su valentía, honestidad y coherencia al jugársela junto con los creadores en estos concursos que de tan generosos no parecen peruano y porque se nota de manera transparente que hacen todo lo mucho que hacen por puro amor, demostrando con hechos que a diferencia de Mario –el protagonista de la obra– en nuestro país todavía existe un puñado de gente que cree y se lanza a las piscinas. De eso trata Respira. De la necesidad de creer en algo para no sentir miedo de mirarte cada mañana en el espejo. De una generación llena de jóvenes muertos en uno y otro bando por las razones o sinrazones que sea. De una guerra que preferimos no recordar, y a la que le debemos el miedo que llevamos marcado a fuego en el alma. De los sobrevivientes que cargamos con culpas e historias que jamás serán ajenas. De la necesidad de entender. O de preguntarnos por qué, simplemente. Y eso no es poco cuando las respuestas pueden ser muy duras...”.

El día de la luna

Sobre el estreno, en 1996, en la Alianza Francesa, recuerda el autor: “desde el principio se sintió una gran empatía por los personajes, con la situación, con todo. El público reía, lloraba, se emocionaba, compartía cada texto con Gabriel y Roberto. Había mucha verdad en el montaje. Una puesta simple, austera, sin pretensiones, pero rebotante de humanidad: me atrevería a decir sabia en su misma sencillez. Visto un poco a la distancia, creo que *El día de la luna* fue uno de esos regalos de la vida para todos quienes estuvimos implicados en el montaje. Vivencias así son las que dan sentido a la quijotesca empresa de hacer teatro en mi país” [Castro Urioste, 1999: 304-305]. Se reestrenó en Lima, en 1997 y recorrió varios festivales dentro de Perú. Trascendió las fronteras y se estrenó en Bulgaria. En la ciudad de Blagoevgrad, el 21 de marzo de 1998 y en Sofía, dos días después, bajo la dirección de Ruth Escudero y con actores y producción búlgara. Fue publicada en el tomo I de *Dramaturgia Peruana*, antología de Castro Urioste y Ángeles, en [1999].

El tema central de la obra de Adrianzén, al igual que ocurría con la obra de Kirchhausen, es la figura paterna. En el caso de Kirchhausen, la figura paterna encarnaba la figura del dictador, su presencia era irremediable y sinónimo de la imposición a través del miedo. En este caso se trata la figura del padre ausente.

En la versión de 1997, que me envió el autor¹²⁴, bajo el título aparece una acotación: *obra de cámara en un acto*, que no aparece en la versión publicada en la antología de Castro Urioste [1999], *Dramaturgia peruana I*. Las siguientes acotaciones sobre personajes y escenario son idénticas. Hay una descripción bastante detallada de los personajes:

Roberto. 28 años. Economista. Atildado, pulcro. Viste sport de buena calidad. Un joven yuppie. Gabriel. 51 años. Ex-músico. Apariencia desgastada. Lleva ropa vieja y raída de los años 70. Ana. Entre 25 y 30 años. Sencilla, simpática, algo burda. Dueña de un restaurante de carretera.

También se detiene en la descripción del escenario:

Escenario único: un cuarto de depósito ubicado en la parte trasera de un restaurante de la carretera Panamericana Norte. Hay un catre viejo, una mesa, sillas, cajones. Puede optarse por crear toda una ambientación realista, o bien dejar el escenario sólo con la utilería que será usada por los personajes. La acción transcurre durante toda una noche de invierno de 1995. En algún punto del camino muy cerca de la localidad de Huarney, en la costa de Ancash.

Incluso da información sobre la duración aproximada de la función, dato éste que no es nada usual que aparezca en los textos teatrales peruanos: *duración aproximada: 75 minutos*.

El elenco del estreno de marzo de 1996, en el Auditorio de la Alianza Francesa de Miraflores fue: Roberto: Carlos Alberto Carlin. Ana: Liliana Trujillo. Gabriel: Carlos Victoria. La dirección estuvo a cargo de Miguel Iza y la producción, del Teatro Nacional.

La acción se desarrolla en un acto que comienza con una disyuntiva a la hora de poner en escena la función. Una opción sería que el espacio escénico aparezca dividido, es decir, dos espacios simultáneos: por un lado, un almacén de un restaurante de carretera y por otro, la luna. La opción que da el autor al describir la primera escena es

¹²⁴ Correo electrónico septiembre 2004.

que comience en oscuro y en un rincón del escenario recrear el ambiente árido de la luna en la que se moverá lentamente, imitando los movimientos sin gravedad, un astronauta mientras se escucha de fondo una retransmisión de las comunicaciones del Apolo XI con la tierra, el día que llegó a la luna. *La música y el audio en inglés suben de volumen a medida que la luz baja y hace desaparecer poco a poco la silueta del cosmonauta. Oscuro total* (p. 2). Otra posibilidad para esta primera escena sería recrear el ambiente lunar en toda la escena y tras el oscuro hacer los cambios necesarios para situar la acción en el almacén del restaurante de carretera, que aparecerá al retornar la luz a escena y en donde se desarrollará el resto de la obra.

Básicamente, lo que sucede en *El día de la luna* es el encuentro casual entre Gabriel y Roberto, padre e hijo que no se han visto desde hace más de veinte años. La exposición del conflicto, las razones para el abandono, el dolor y los reproches del hijo, el acercamiento... llevarán al desenlace de la función.

El desarrollo temporal del drama es lineal, y causal. Es decir, el devenir las acciones sigue un orden lógico de causa-efecto. Sólo es interrumpido por “resúmenes temporales o condensaciones temporales”, siguiendo terminología de Barrientos [2003: 89], “que recorren un tramo de tiempo diegético, sin interrumpir la escenificación, empleando para ello un tiempo considerablemente menor”. A través del diálogo entre los dos hombres sabemos que Gabriel, el padre, abandonó a su mujer y su hijo, cuando éste tenía once años: “Te fuiste del país en el setenta y nueve. No disfrutaste la época más divertida. La que yo y toda mi generación nos soplamos sin necesidad de distinguir nada, salvo el ruido de las bombas. Éramos muy chicos para buscar la teta de los socialistas europeos, como otros” (p. 12). La versión oficial del padre es que tuvo que salir de Lima por razones políticas (se iniciaba el conflicto armado) y fue a Alemania para continuar su carrera musical y tras ello a diversos países socialistas de América Latina. La realidad fue muy diferente: “nunca salí del Perú. Nunca hubo gira musical a Alemania, ni estuve en Centroamérica. Nada. Los engañé a todos. A ti, a tu madre, la familia, los amigos. Cogí mi guitarra y me escondí en una playa de Talara hasta el ochenta y cinco” (p. 12).

Su carrera musical, de altos vuelos, se vio truncada cuando sólo conseguía hacer algunos anuncios comerciales, lo que le resultaba humillante y decidió continuar escondido. “Te imaginamos cortando caña de azúcar en la zafra cubana. ¡Alfabetizando

en Nicaragua, luchando por la revolución en El Salvador! Y estabas preparando patita con maní en Huarmey” (p. 14).

El diálogo entre ambos nos proporciona el contenido del drama, un cuadro de lo que ha sido sus vidas. Es un diálogo crispado, que el padre sólo consigue fingiendo que está a punto de morir por una enfermedad terminal. Está cargado de reproches por parte del hijo y de falta de explicaciones por parte del padre. Por él pasan todos los miembros del núcleo familiar: la madre de Roberto que se casó nuevamente, con un novio anterior a Gabriel. Él ha sido la figura paterna en la vida de Roberto. Le ha motivado a hacer una carrera universitaria, tiene una carrera de éxito como representante de una empresa de teléfonos móviles. “Eres idéntico a Carlos”, le dice el padre en un momento de la conversación. A lo que el hijo le responde con mucha dureza: “y eso te tranquiliza la conciencia y te ayudará a vivir mejor en este basurero. No me abortaste a los cuatro meses. Tardaste once años. Una muestra más de tu identificación con la izquierda peruana: siempre retrasando el mayor tiempo posible sus errores históricos” (p. 19).

Discuten, desde sus diferentes posiciones políticas, la manera de entender la sociedad. El hijo defiende las políticas de libre mercado, a lo que el padre le recrimina: “qué importa si en el camino mueren de hambre cuatro millones de cholos. No son dueños de un canal o de un periódico. No protestan” (p. 19).

También logra el padre que Roberto le cuente sus inquietudes y cómo fue su despertar sexual. También en tono de reproche y responsabilizándole de sus fracasos o malas decisiones, el hijo le expone sus relaciones con personas de ambos sexos, un aborto... Ambos exponen sus puntos de vista.

Gabriel, le pregunta por su último cumpleaños. Roberto no entiende por qué le pregunta: “cumpliste veintiséis. Es una fecha importante. Veinte de julio. ¡El día de la luna! Y rememora el día que nació Roberto. El hombre estaba a punto de llegar a la luna y fueron a verlo *a una pantalla gigante en la Feria del Pacífico porque ellos no tenían televisión*. La madre tuvo la primera contracción cuando Armstrong puso el primer pie en la luna. Roberto nació *el día de la luna*. Metáfora de futuro, de lo que estaba por venir “tú no sabes lo importante que fue para mi generación ver cómo llegaban a la luna” (p. 26).

Desafortunadamente, el futuro no evolucionó de la manera que él y su generación esperaban. La situación política se fue poniendo complicada para los que

habían apoyado el régimen de izquierdas de Velasco Alvarado y tuvo miedo de las consecuencias que aquello podría traerle: “ya todo estaba pasando. Velasco había caído. Morales prometía elecciones, la gente empezó a cambiar los discursos. Yo había trabajado mucho con SINAMOS¹²⁵ en arte y cultura. Iba a ser de los primeros vetados”. “Te hubieras acomodado. Tus amigos lo hicieron”, le dice Roberto, “prefería hundirme con el barco aunque sólo fuera una rata. Sabía que nadie iba a agradecerme. Debe ser imposible de entender en esta época. Ya no digo “nosotros éramos así”. Ahora digo: yo soy así” (p. 27).

Según avanza el diálogo, Gabriel informa a Roberto de que no está enfermo, lo ha utilizado como medio para poder hablar con él. Roberto se siente nuevamente engañado y utilizado y la tensión entre ambos va en aumento. La policía llega porque un compañero de Roberto ha llamado pensando que ha sufrido un secuestro. Gabriel le dice que salga a hablar con ellos y les explique que no sucede nada. Pero Roberto está encolerizado comprobando que la actitud de su padre se repite: “¡No quiero salir! ¡Sal y diles que estoy haciéndote polvo y todavía no acabo! ¡Ten cojones alguna vez en tu vida y enfréntate a algo, saca la cara por alguien, infeliz! ¡Haz algo que parezca heroico! ¿O quieres que también lo haga yo? ¿Siempre todo tengo que hacerlo yo, mierda? ¿Siempre tengo que resolver los problemas solo, siempre yo?”.

El texto deja ver el grado de tensión de los personajes, que ha ido *in crescendo*, quedan extenuados y se produce el agotamiento y una relajación en la escena. Se miran agotados: *Gabriel queda lelo. Se quedan mirando unos segundos. Roberto está agotado.* Gabriel sale a hablar con la policía y regresa para decirle a Roberto que salga para tranquilizarles. En los cinco minutos que median antes de que Roberto salga, se produce un movimiento de aproximación, ambos encuentran afinidad en el sentido del humor, en canciones comunes... que hacen nacer en Roberto el deseo de no perder del todo a su padre. Le pregunta si va a continuar estando en el mismo lugar, “ya conoces el sitio. Por lo menos me quedaré aquí los próximos treinta años. ¿Dónde más podría ir?” Cuando Roberto sale, el autor nos da una imagen del personaje de Gabriel más humano, que llora cuando no le pueden ver. Oscuro.

¹²⁵ Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social: entidad estatal creada en 1971 por el gobierno de Velasco Alvarado.

La última escena, que el autor designa como *epílogo* en el texto, comienza con: *Luces. Meses después. Entra Ana seguida del agitado Roberto. Lleva una maleta bastante grande.* No hay indicaciones del autor sobre cómo poner en escena el epílogo. El personaje de Ana, que durante el desarrollo de la función ha sido un personaje prácticamente latente pues lo hemos visto pero de manera circunstancial, unos segundos y ha sido aludido por el padre como su pareja actual, ahora toma cierto protagonismo. Es la encargada de decirle a Roberto que el padre se fue tres días después de su encuentro casual, abandonándola.

Roberto queda paralizado y no reacciona cuando comienza a sonar el móvil que traía para regalarle a su padre. Finalmente contesta: “ha quedado bien el modelito. Si lo siguen perfeccionando, en un par de años estaremos llamando al espacio con un simple teléfono. De repente hasta la luna. ¿Te imaginas? Una línea celular que llegue hasta la luna. ¿Por qué no? De pronto alguien contesta. Puede haber sitios allá que quizás no conocemos. Sitios cálidos, sin viento. Valdría la pena intentarlo. ¿No crees? A veces hace mucho frío aquí abajo. Mucho frío. ¿Aló?”. El final, que por un momento nos parecía esperanzador, por el encuentro, vuelve a ser frustrante y de ausencia. La historia con su padre se repite. La esperanza del cambio no tiene cabida.

En la escena, junto con los dos personajes, que no reaccionan: *Entra música y una pantalla de video, donde se superpone una imagen del rostro de Gabriel sobre las del hombre caminando en la luna. FIN.*

4. DANIEL DILLÓN

Forma parte de la generación más joven del teatro actual peruano. Nació en 1970, en Trujillo donde estudió interpretación en la Escuela de Arte Dramático. Posteriormente se licenció como pedagogo en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, de Lima, donde inició su labor como profesor de interpretación y pedagogía. Ha desempeñado diversas labores en el mundo del teatro, desde la dirección de sus propias obras: *La grieta*, en 2003; *Sólo dime la verdad*, en 2000, en la Alianza Francesa y *Extraños*, en 1997 en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. También ha dirigido *Sueño de barro*, en 1996 y *Escorial*, de Michael Ghelderode, en 1995, en la celebración de los cincuenta años de la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático). Ha codirigido *Final de partida* de Samuel Beckett con Antonio Tarnawiecki, en 2004. También ha realizado varios trabajos como actor.

Sus primeras obras como dramaturgo fueron *Quijote* y *Extraños*, publicadas en el año 2000 en la revista *Telón de papel*, 2. Por *Quijote* recibió el segundo premio al Concurso de dramaturgos jóvenes del centro cultural La Noche, en 1997. En 2000 escribió *Sólo dime la verdad*, publicada en la antología *Voces del interior, nueva dramaturgia peruana*, edición de Luis A. Ramos García y Ruth Escudero [2001]. No han sido publicadas: *Vivian y el Dr. Insecstein* y *El cantante calvo*, dos monólogos de 1998. *La calle sólo tiene una música*, de 1998; *La caída*, de 2000; *Voces in extremis*, de 2002; *Cambises* y *La grieta*, de 2003 y *Un asunto sin importancia*, de 2004.

En 2014 publica *Nueve piezas cortas*, un recopilatorio de su obra que incluye: *Carmen*, *La última función*, *Estudio de escena*, *Un extraordinario homenaje*, *Quijote*, *La tercera persona*, *Extraños*, *Sombras en el aula* y *Solo dime la verdad*. Publicada por la ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático), la obra incluye comentarios de Jorge Sarmiento, Sara Joffré, Alfonso Santistevan y Ernesto Ráez.

Entre sus referentes teatrales se encuentran directores como Chavdar Kretev, profesor de Maestría actoral de la Escuela de Teatro de Sofía, Bulgaria; Fausto Carrillo,

profesor de actuación del Instituto de Teatro de Barcelona; con Alonso Alegría, Alfonso Santistevan, José Carlos Urteaga, Sergio Arrau, Sara Joffré.

En 2008 viaja a Rumania invitado por el International Theatre Institute de la Unesco a un encuentro mundial de escuelas de teatro representando a la Escuela Nacional de Arte Dramático de Perú, con una creación escénica en torno al texto de William Shakespeare *Romeo y Julieta*. En 2000 es premiado por el fondo de apoyo a las artes escénicas iberoamericanas, Iberescena con *La sala 14*. Su última obra *La tercera persona*, fue dirigida por él mismo en su puesta en escena, en la ENSAD, en 2014.

En una entrevista para *El oficio crítico*¹²⁶, decía: “un buen director de teatro debe reconocerse en su realidad, tiene que ubicarse en su entorno y debe tender un puente entre su arte y su vida. Un buen director debe entender lo que va a hacer aunque no sepa bien cómo [...] el actor y el director deben ser hambrientos insaciables de teatro [...] un director puede y debe saber de teorías teatrales, tener un vasto conocimiento artístico, pero sobre todo debe apasionarle probar nuevas formas”.

Aunque dejó su trabajo como actor hace unos diez años, en 2014 participó en un cortometraje, *Ocaso*¹²⁷, de Cristian Cancho Llamocca, junto a Sara Joffré.

Quijote

Daniel Dillón presentó esta obra escrita en 1995, en el que fue el primer Concurso de autores jóvenes, organizado por el Centro Cultural La Noche en 1997. Sara Joffré estaba en el jurado que tenía que seleccionar las ganadoras entre treinta piezas teatrales de autores menores de treinta años. A ella le pareció significativo que, incluso con esa condición hubieran concurrido tantas obras a concurso: “imagínense en un concurso abierto”. Fue publicada por primera vez en la Página de los dramaturgos del Perú¹²⁸ y, posteriormente en una antología de su obra [2014].

¹²⁶ <http://eloficiocritico.blogspot.com.es/2015/02/entrevista-daniel-dillon.html>. (Consultada agosto 2015).

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=LmDd-SzwpUg>. (Consultada agosto 2015)

¹²⁸ <http://www.oocities.org/teatroperuano/quijote.html>. (Consultada septiembre 2015)

La obra la estrenó el grupo Sonrisas y Lágrimas en la VIII Muestra Regional Lima-Ica-Callao, que se celebró del 30 de marzo al 7 de abril de 2002¹²⁹. Con este estreno se dieron a conocer como grupo. En 2003, bajo la dirección de Sara Joffré, la puso en escena el grupo Aqualuna. El texto especifica dos personajes: Viejo y Joven. Ambos son padre e hijo. Sara Joffré introduce una variante respecto al texto original y su puesta en escena se desarrollaba con una hija. Los actores que la interpretaron en esta puesta de 2003 fueron: Norka Ramírez, como la hija y Ricardo Morante, como el anciano.

Se presentó en el IV Festival de Teatro Otoño Azul, en Azul, provincia de Buenos Aires, en junio de 2003. Recibió por parte de la crítica el premio a la mejor actuación masculina. Fue publicada en la revista *Telón de papel*, y en la Página de los dramaturgos del Perú.

Dillón realiza en esta obra un juego de metáforas en las que pone en juego todas las piezas del ajedrez para hacer un descarnado dibujo de lo que ha sido la sociedad peruana en las tres últimas décadas del siglo veinte. Décadas de confrontación y de guerra interna. La vida del protagonista se desarrolla en un tablero de ajedrez, que él se encarga de ir describiendo a lo largo del texto. El símil con el ajedrez se extiende a la vida de toda la sociedad peruana.

Un viejo preso muchos años ya en una cárcel de alta seguridad con un tablero de ajedrez y una bacinica. El viejo describirá el cuarto como si se tratase de un hospital, nos dice la primera acotación de la obra sobre lo que será el espacio único en el que se va a desarrollar toda la obra. A este lugar viene a verle un joven al que no conoce. Después sabrá que es su hijo, al que no ha visto desde hace veinte años. De nuevo encontramos el tema más recurrente del teatro actual peruano, la ausencia de la figura paterna en el núcleo familiar. En este caso la ausencia del padre la justifica el hecho de que ha estado recluso veinte años. “Peón rojo toma Rey”, dice el viejo al iniciar su soliloquio en el que se describe y describe su situación. Lo podemos entender como probable razón de su encarcelamiento. En su juego metafórico con el ajedrez, por

¹²⁹ Sara Joffré da amplia información sobre la obra con motivo de la puesta en escena que realizó el grupo Aqualuna, bajo su dirección, en 2003. <http://www.aqualunateatro.com/quijote.html>. (Consultada agosto 2015).

el tablero de la sociedad se mueven el Rey, la Reina, los peones y el resto de las piezas, de color blanco o rojo, que se mueven motivadas por diferentes situaciones o razones.

Entra en su celda hospitalaria “un señorito burgués [...] las blancas tienen ventaja, siempre ventaja”, le dice al que es su hijo aunque él no lo conoce. De hecho, cuando éste se presenta, le deja claro que puede estar allí gracias a sus influencias: “bueno, usted se preguntará cómo hice para entrar sin ser médico o policía. Pues... son las circunstancias. Y las influencias, sobre todo lo último. Soy respetado y de cierta manera escuchado. Por eso estoy aquí, tentando la última posibilidad de salvar mi hogar, desgraciadamente tuve que decidir por esto”. A lo que el preso responde: “¡Ah! un señorito burgués. Te toca jugar, buena posición. Rey blanco”.

La función plantea varios conflictos. Por un lado, el hijo tiene que dejar a un lado su resentimiento por el padre porque tiene que pedirle el nombre de un cabecilla de un grupo subversivo que ha secuestrado a su hijo como moneda de cambio por presos políticos, entre los que se encuentra su padre –el viejo–. Recurre a él porque es el único que puede darle ese nombre.

El otro gran conflicto es el que se plantea el viejo cuando tiene que decidir entre la vida de su nieto y la traición a sus ideales y a sus correligionarios. “Ahora la vida de tu nieto está en juego. Ha sido secuestrado por un grupo subversivo, necesitamos un nombre, tú eras el jefe. Tú eres el único que puede saberlo”. “¿A qué nombre te refieres? Ya no recuerdo a quién le toca jugar”, dice el viejo metido en su metáfora vital e ideológica.

Como dice Barrientos [2004: 186]: “en el diálogo, en parlamentos más largos o en cortos *stichomythios*¹³⁰, se discute el pro y el contra. Uno pregunta y el otro hace frente a la pregunta. Uno acusa, el otro defiende. Tanto en el drama como en el tribunal la vida no está representada sino juzgada. Por eso mismo el drama tiende desde dentro a revestir la forma de un tribunal, tal como lo vemos atestiguado en innumerables obras teatrales de todos los tiempos”. En el juego dialéctico de los dos protagonistas, se hace un repaso a las razones que han movido al padre para tomar la decisión de ser activista

¹³⁰ *Stichomithia* es el intercambio verbal muy rápido entre dos personajes (algunos versos o frases, un solo verso, incluso dos o tres palabras), casi siempre en un momento particularmente dramático de la acción. La *stichomithia* produce el efecto de un duelo verbal entre protagonistas en el punto culminante de su conflicto. Ofrece imagen parlante de la contradicción de los discursos y de los puntos de vista... [Pavis, 1998: 431].

político y haber tenido que abandonar a la familia y que el hijo no entiende porque lo ha vivido como un abandono a él y a su madre. La confrontación ideológica entre ambos es evidente: “sólo soy un triunfador. Un hombre de éxito, gano mucho dinero. ¿Es eso tan malo?”, dice el hijo. A lo que responde el padre: “vete y mira la pobreza, con tus ojos, no es lo que lees en los periódicos ni en los libros. La pobreza sólo la sientes en la mesa del pobre. Los peones son los pobres porque mueren primero. ¡Ah! Pero los que protegen al rey no, ellos son importantes”.

La batalla dialéctica entre ambos se materializa en una partida de ajedrez, a la que obliga a jugar el padre, acuciados por el paso del tiempo del que pende la vida de un niño secuestrado. El hijo juega forzado: “la vida te ha puesto en jaque... tu hijo en peligro. No lo estaría si no fuera por ti. ¿Ahora me crees?... Tus actos, tu ambición”. El hijo acaba entendiendo algunos conceptos en los que nunca había reparado: por qué hay gente que no puede salir de la pobreza, por qué el hijo de un obrero muere al serle negada por el patrón una mínima cantidad de dinero que necesita para pagarle tratamientos médicos: “el niño enfermo, su padre un sucio obrero no tenía plata, el jefe tenía estudios. (*Irónicamente.*) Administrar, tienes que aprender a administrar....”. “Los niños que mueren de hambre, los he visto, se mueren mirando la nada, no mueren de nada, sólo de hambre”.

Por otro lado, el tablero de la vida pone delante al viejo una jugada inesperada: “la vida de un niño por la causa. Las paredes se manchan de rojo con la sangre de mi nieto. ¡Buena jugada! (*Le estira la mano.*) ¡Lo felicito, oficial!”. La situación extrema pone al viejo en una dura posición en la que comienza a plantearse sus convicciones políticas en un proceso ideológico inverso.

Pese a la dureza de la situación es el hijo el que acaba lanzando un mensaje de esperanza: “el mundo cambia y se reinventa todos los días, ¡y eso es saludable! Las cosas que hoy creímos, mañana serán olvidadas. Hasta las iglesias sienten temblar sus cimientos. ¡Y eso está bien! Que tiemblen. Y que cambien. Lo pueden hacer. Todos lo pueden hacer, somos libres! Yo pienso que ese es el camino de la libertad, aunque todavía no esté del todo bien, no sé, pero tendrá que mejorar, mañana vendrán otros y tal vez me toque a mí cambiar, estoy dispuesto a hacerlo. ¿Tú y los tuyos lo están? ¿Qué clase de gente son que no pueden hacerlo? Ahora soy yo el que te pregunta: ¿quién eres? No te entiendo, hay algo, algo aquí entre nosotros, un abismo. Supongo que debe

ser ese tirano que llamamos tiempo”. El hijo rompe el juego. Lanza las piezas de ajedrez por el aire por la crueldad del padre utilizando un tiempo precioso para conseguir la vida de su hijo: “no tienes por qué odiarme, dice el viejo, tú haces lo mismo con los demás y nadie te odia tanto...”.

Cuando el hijo está a punto de salir de la celda porque sólo ve fanatismo en el padre, éste reacciona: “¡tal vez tengas razón! Soy un viejo loco... Mi misión no existe, existe el frío, la soledad, el hombre. El hombre que es lobo del hombre... la misión, no existe (*Llora.*) Cuando el hijo llama para que le abran la puerta y está a punto de salir, el viejo le da el nombre del cabecilla que necesitaba: “Juan Salvador, ese es el código”.

El dramático final está precedido por la esperanza de que sus motivaciones y su ideología sean entendidos por su nieto, por el que llega a quitarse la vida: “mi nieto vivirá y sabrá algo. Soy muy viejo y me he vuelto débil, esto llegó a su fin. (*Saca un fierro con forma de cuchillo que escondía bajo la cama.*) Todavía me quedan fuerzas para usarte. Jaque mate a las rojas. Perder. Siempre supe que tenía que perder, extraña esencia la de mi espíritu. Luchar por siempre. Tal vez mi nieto lo entienda”.

Dillón entra de lleno en el conflicto social que ha conllevado la guerra interna peruana. Escarba en él desde el punto de vista humano, ideológico y emocional sin concesiones y pone encima de la mesa la posibilidad del cambio social, de la comprensión por parte de unos y de otros y la posibilidad de dejar de lado el fanatismo.

La falta de identidad propia de los personajes, a los que no se les asigna nombre propio, continúa la línea metafórica que define a esta obra de teatro que no quiere quedarse en la vida de tres personajes sino que quiere trascender y mostrar un momento de la realidad peruana.

5. ALONSO CUETO

Nació en Lima en 1954. Destaca principalmente por su obra narrativa por la que ha recibido varias distinciones. En 1983 publica su primer libro de relatos, *La batalla del pasado*. En 1985 escribe su primera novela, *Tigre blanco*. Ambos libros los escribió mientras estudiaba su doctorado en la Universidad de Texas. Antes había estudiado Literatura en la Universidad Católica de Lima.

Una segunda etapa de su creación incluye novelas entre las que destacan *Demonio del mediodía*, de 1999; *La hora azul*, de 2005; *El susurro de la mujer ballena*, de 2007; *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra*, de 2009 y *La pasajera*, de 2015. En ellas Cueto recrea la historia peruana reciente. *Demonios de mediodía* es una historia de amor que se desarrolla en Lima desde finales de los años ochenta hasta finales de los noventa. El fondo sociopolítico de la novela incluye las acciones terroristas de Sendero Luminoso, la inoperancia del gobierno de Alan García para controlar la situación en los márgenes de la legalidad, la crisis económica que acompañó esa etapa, la campaña electoral del entonces desconocido Alberto Fujimori, frente al escritor Mario Vargas Llosa, en 1990 y el gran desastre que supuso el gobierno de Fujimori que devino en dictadura en 1992 cuando disolvió el Congreso.

La hora azul y *La pasajera* son novelas que se desarrollan a finales de la década del noventa. En ambas hay un viaje al pasado reciente en un intento por enfrentar los fantasmas que ha provocado la guerra interna vivida en Perú las dos últimas décadas del siglo veinte. Cueto intenta escarbar en los acontecimientos, profundizar en ellos en un intento de entender la complejidad de la sociedad peruana: “la guerra de Sendero Luminoso es el gran acontecimiento del siglo XX en el Perú. Es un momento de nuestra historia que expresa nuestros problemas estructurales –racismo, discriminación, ignorancia–, nuestras brechas sociales. Las guerras, en general, son un modo para conocer a los seres humanos, y esto es lo que les interesa a los escritores: ver el rostro verdadero de la gente, y éste se muestra en las guerras. Nuestras verdaderas identidades no se ejercen en la vida diaria, en la vida cotidiana, sino cuando enfrentamos un riesgo,

una amenaza, una situación de peligro”, decía en una entrevista para Perú 21¹³¹. No se considera una persona especialmente vinculada a la política pero sí le parece importante analizar los acontecimientos políticos para entender en profundidad a su país y su devenir histórico: “si la guerra de Sendero surge, es por la situación de total abandono – en educación, en salud, en empleo, en vivienda, en todo sentido– del Estado con respecto de sus ciudadanos”, afirma abiertamente en la misma entrevista.

Además del trasfondo político de sus obras, otro elemento fundamental y recurrente es el factor sorpresa, la casualidad que utiliza, por ejemplo, en su novela *La pasajera*. En ella narra el encuentro casual entre un militar retirado, que tras combatir contra Sendero Luminoso en Ayacucho, se dedica a trabajar de taxista y Delia, pasajera del taxi que resulta haber sufrido vejaciones dirigidas por el excombatiente en un cuartel de Ayacucho.

En *La hora azul* nos narra la historia de Adrián Ormache, un abogado limeño bien situado socialmente que, cuando muere su madre, descubre que su padre, oficial de la Marina peruana, mandó torturar y matar a muchos de sus prisioneros. En una ocasión, sin embargo, impidió que violaran y mataran a una mujer que había sido capturada. A través de una serie de testimonios descubre que el padre se enamoró de esta prisionera y la mantuvo con él hasta que ella logra escapar. Esta revelación produce una profunda impresión en Adrián que decide iniciar una búsqueda de esta mujer que lo llevará por una serie de barrios de Lima y también a la zona de Ayacucho donde había estado destinado su padre. “Mi teatro tiene que ver mucho con el azar como un agente de los destinos humanos, y es algo que también puede verse en mis obras narrativas”, me decía¹³², al preguntarle por su teatro.

Encuentro casual

Obra publicada¹³³ en 2002. Se estrenó el 15 de junio de ese mismo año, en el Auditorio de la Alianza Francesa, en Lima. El reparto estaba compuesto por: Kathy

¹³¹ “Alonso Cueto: no defiende ideologías”, *Perú 21*, 10 de mayo de 2015. <http://peru21.pe/espectaculos/alonso-cueto-no-defiendo-ideologias-2213981>. (Consultada agosto 2015).

¹³² Correo electrónico de 22 de agosto 2015.

¹³³ Alonso Cueto (2002): *Encuentro casual*, Lima, Peisa.

Serrano, como Lucy; Arturo Seminario, como Percy; Óscar Carrillo, como Bobby y Ernesto Espinoza, como Beto. La escenografía y las luces estuvieron a cargo de Rosa María Espinosa. El encargado de la dirección fue Alonso alegría.

Encuentro casual está estructurada en dos actos claramente diferenciados. La escena cambia radicalmente. El primer acto se desarrolla en un parque público en el que se encuentran de manera casual Lucy y Percy. El segundo acto se desarrolla en la casa de Lucy y su hermano Bobby. El desarrollo temporal es lineal, es decir, ambos personajes se encuentran en un parque y posteriormente se dirigen a la casa de Lucy.

El azar, siguiendo los preceptos de Borges¹³⁴, funcionará como elemento causal para que Lucy y Percy se encuentren en un parque de Lima. Ese encuentro cambiará la vida de ambos. El elemento sorpresa es una constante en la obra de Cueto. En él ve la vía para el cambio que parece no ser posible en la situación social y política peruanas.

En la sórdida historia que nos muestra Cueto están representadas las grandes preocupaciones que encontramos en el teatro peruano contemporáneo: el abandono del hogar por parte del padre; la figura de la madre que termina dependiendo del alcohol al verse incapaz de hacer frente a la situación sola; la familia desestructurada. En este caso, la madre muere y los hijos, Lucy y Bobby, tienen que sobrevivir desde muy jóvenes solos... Cueto introduce algunos elementos sórdidos más como son: la relación incestuosa entre los dos hermanos, la prostitución y explotación de la hermana por parte del hermano que vive de ella, la violencia sobre la mujer, en este caso, por parte de su hermano Bobby o de alguno de sus amigos a los que invita a que sean violentos con ella cuando decide que tiene que castigarla... por alguna razón, por ejemplo, cuando no lleva el dinero esperado a casa: “bueno, ya te dije cuál iba a ser el castigo. Beto... ¿Qué? Es tuya por... media hora. Tenemos que irnos para que ella tenga un castigo, pues, compadre. Son las reglas de esta casa” (67-68).

Pese a que la obra narrativa de Alonso Cueto tiene como centro y origen la guerra interna peruana de los últimos años, en su obra teatral no refleja en absoluto esta circunstancia que ignora completamente. El desarrollo de la obra no incide en las circunstancias políticas sino en la sociedad resultado de esas circunstancias políticas. El

¹³⁴ “El azar (salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad)”, *Siete noches*, 1980, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina.

dibujo de la sociedad lo encontramos a través de lo que hacen y piensan cada uno de los personajes y de su interrelación entre ellos.

Como sucede en *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, o en *Quijote* de Daniel Dillón, encontramos también abandono del hogar por parte del padre. En el caso de Adrianzén y Dillón, el padre tiene una “justificación” por causas políticas para llevar a cabo el abandono. Gabriel, el padre, en la obra de Adrianzén, desaparece de su núcleo familiar y social para esconderse por miedo a las represalias y a ser encarcelado. “El viejo”, como se denomina al padre en *Quijote* de Daniel Dillón, está encarcelado por su activismo político. En el caso de *Encuentro casual*, el abandono de la familia por parte del padre se plantea como una práctica social más, habitual y de algún modo aceptada. En una entrevista para la revista *Espéculo*¹³⁵, Cueto, explicaba la razón del éxito de políticos que “venden” una imagen paternal a la hora de ganar las elecciones en países como Perú:

Porque además viven en unas sociedades sin padres, ahora uno de los problemas de los peruanos, sobre todo de los peruanos pobres es la ausencia del padre, entonces en la medida en que estos líderes se inventan una figura paternal que también Belaúnde fue; pero que Toledo no es, que Fujimori llegó a ser hasta cierto modo... Sí; pero la ausencia del padre es muy importante en los sectores populares, desde la falta del padre porque en esos sectores muchas veces los padres abandonan, se recurre a la madre justamente porque no hay padres hasta por razones sociales y culturales de la imagen de un padre que te va a dar, un padre dadivoso, ¿no? Un estado que va a ofrecer, que va a subir sueldos, que va a repartir comida, esas cosas.

También explica en la misma entrevista la importancia que tuvo en su vida la figura paterna y su pérdida cuando él sólo tenía catorce años:

Yo he dicho que en mi familia tuve un apoyo; pero yo sí creo que la literatura sí nace de una ruptura con el mundo hasta cierto punto, ¿no? y eso, bueno, puede ser más o menos consciente, ¿no?; pero pienso que si mi padre no hubiera muerto a la edad... digamos en

¹³⁵ Entrevista realizada el 12 de julio de 2002, en Miraflores, Lima para *Espéculo*, *Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º. 23
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/a_cueto.html. (Consultada enero 2003).

la situación en que yo estaba cuando él murió y la razón de su muerte pienso que yo no hubiera, tal vez no hubiera escrito como he escrito, sobre los temas que he escrito, es una convicción que tengo. Cuando él murió yo tenía 14 años y él era como una... a esa edad a los 14 años un padre es como un puente con el mundo, es una vía de relación con el mundo y entonces el hecho de que esa vía de relación se cortara tan drásticamente, tan abruptamente y el duelo que fue un... Digamos el duelo en términos psicoanalíticos ¿no? que fue tan largo, la pérdida del centro, a pesar de la generosidad y de la inteligencia de mi madre ¿no? que lo suplió en muchos sentidos, es una experiencia que para un joven puede parecer digamos dura; pero no traumática; pero que en mi caso fue muy traumática por razones que no entiendo a explicar; pero que subsisten ¿no?, de hecho incluso en la obra de teatro tú ves que el tema fundamental es la muerte de su padre, y sí pienso que esa muerte en cierto modo fue mi primera revelación ¿no? de que la realidad no correspondía a esa ilusión de armonías mutuas que yo había vivido hasta entonces, en cierto modo fue una expulsión del Paraíso como yo lo había imaginado, como me lo habían presentado, en cierto modo.

El otro gran tema de la obra, que es común en la dramaturgia peruana contemporánea, es la mujer y su lugar en la sociedad. La imagen de la mujer que ofrece Cueto en esta obra es compleja, llena de contradicciones¹³⁶. Normalmente se la sitúa a niveles ínfimos ya que al varón se le otorga el lugar del poder social de manera incuestionable. Dice Bobby, cuando su hermana plantea que quiere irse de casa para vivir con otro hombre: “.... yo tengo que dar mi consentimiento... Yo seré un poco sinvergüenza, pero derecho, sí tengo. Soy su hermano mayor”. Nos recuerda mucho a la imagen de la mujer que recibíamos al leer *La broma* de Felipe Buendía. Mujeres dependientes de hombres, sea cual sea la catadura moral de éstos o el papel que jueguen dentro de su núcleo social. Se rebelan a la situación pero juegan el juego manteniéndolo y perpetuándolo. En un momento de la función, cuando llegan a la casa de Lucy, Percy le pregunta si tiene miedo a su hermano y ella contesta: “pero yo sé que en el fondo se muere por mí” (p. 61). O “además yo lo amo a Bobby. Es mi hermano y mi hombre y lo amo. Además lo necesito” (p. 102).

¹³⁶ Ver también “Maternidad y poder en la dramaturgia limeña contemporánea” de Natalia Torres Vilar, *Persona*, 17, enero-diciembre 2014, pp. 159-165.

En una sociedad así estructurada y jerarquizada, a la mujer que tiene que hacer frente a su vida sola le quedan pocas oportunidades. Lo veíamos en el caso de *La madre* de Sara Joffré, que al ser expulsada del núcleo familiar pierde el derecho a ejercer su maternidad y tiene que dedicarse al mundo del espectáculo chabacano para poder subsistir. En *Encuentro casual*, Lucy, la protagonista se dedica a la prostitución. Lo llamativo de la situación es que a ella le parece algo natural, es decir, la sociedad le brinda la oportunidad como si fuera el camino más lógico a elegir. Dice Bobby para intentar exculparse de la responsabilidad de que la hermana le mantenga prostituyéndose:

La cosa fue que un día conocí a unas amigas y, bueno, cuéntale tú... se dio cuenta que los hombres siempre la miraban y que acostarse con ellos era lo que le daba la plata más fácil y además... le gustaba. Yo no me opuse, a mí me parecía bien. Eso es lo que ella quería y después, se me ocurrió que ya que vivía en mi casa, podía pagarme el alquiler con su trabajo. Después ya nos pudimos comprar el sitio este. ¿Hay algo malo en eso? (pp. 90-91).

Cueto, además, a través del personaje de Bobby revive todos los tópicos machistas que han existido y existen. Por ejemplo, la llama loca "... pareces, ¿cómo diría? Un zanahoria. O sea, una víctima de esta loca" (p. 64). Opina que a Lucy le gusta que le peguen, "Lucy: ¿te hubiera gustado que me pegara ¿no? Como el otro día. Bobby: Pero si tú me dijiste que te había gustado ¿No te había gustado?" (p. 73). También le parece incuestionable que tiene que depender emocionalmente de un hombre: "obvio, pues, Lucy. Porque me quieres. No puedes estar sin mí. Lucy: Podría querer a otro pata, oye" (p. 74). Encontramos más ejemplos como que las mujeres son caprichosas e histéricas: "es una tipa muy cara. Ella está llena de caprichos, es histérica" (p. 82); que se sienten atraídas por un hombre cuando las rechaza: "por ejemplo, dile que la ignoras. Eso siempre funciona con las mujeres. Anda" (p. 83). Cree que a las mujeres les gusta que las sometan físicamente, demostrándoles que son más débiles:

Él la levanta, la carga y camina con ella hasta un costado del escenario bailando como un mono. Ella grita y patalea. Con Lucy en el aire, Bobby sigue hablando "¿no ves? Así debe

hacerse. Así les gusta. Así. Vámonos, Lucy, mi vida. Bobby la tira en la cama. Lucy: maricón, eres un maricón de mierda.

Bobby: eso es parte del proceso, Percy. Siempre te insultan. Eso significa que están contentas, es una alegría para ellas...” (p. 84-85).

Otro de los tópicos que esgrime Bobby es que el carácter de las mujeres depende directamente del momento del ciclo menstrual en que se encuentren: “lo que pasa es que está con la regla. Tú sabes cómo es. Ven, no te preocupes” (p. 99). O que dicen lo contrario de lo que quieren: “las mujeres siempre te piden que te vayas justo porque quieren que te quedes” (p. 92).

En la sociedad que describe Cueto, la vida de la protagonista está absolutamente condicionada por hombres: se tiene que prostituir, depende de su hermano al que mantiene, de los caprichos de los amigos de su hermano, y también más adelante conoceremos que el motivo que mueve toda la vida de Lucy y que la hace permanecer en la casa paterna es, aparte de la dependencia psicológica del hermano, que está esperando que su padre regrese: “no me importa lo que digas, Bobby. Él va a venir. Me prometió”. De modo que la razón de su vida, desde hace diez años, es que su padre a lo mejor va a regresar. La vía de salvación de esta sórdida situación nos la ofrece el azar, cómo no, poniendo en el camino de Lucy a otro hombre, Percy, que hará la función de redentor para poder salir de círculo vicioso en el que se encuentra: “un héroe, carajo. Eso es lo que necesitabas, un héroe. Pero los héroes no existen, Lucy, sólo hay hombres. Los hombres son iguales en todas partes... ese muchacho y su ayuda, eso es una mentira” (p. 117).

Por otro lado, la otra cara de la contradicción del papel de la mujer en la sociedad es la dependencia de la figura materna por parte de los hombres, que no admitirían socialmente, pero que es un factor importante en este juego de dependencias. Percy le dice a Bobby:

Dilo. Tú la querías. Querías mucho a tu mami.

Bobby: Mi mami. Puta, qué tal lenguaje el tuyo, huevón.

Percy: la quieres todavía. Piensas en tu mami todo el tiempo, ¿no Bobby? Bobby se queda sentado, sin contestar. Percy continúa.

Percy: cuando estás solo, piensas que ella te habla. A ratos crees que te está abrazando. Un abrazo sólo para ti, ¿no? Era linda tu madre” (pp. 96-97).

Bobby camina hasta la cama. Mira el retrato de su madre. Empieza música infantil de fondo. Lo pone sobre la cama. “Creo que tu hija se encontró un buen partido, mamá. Debes estar contenta. Por fin cumplí mi promesa. Salud”. El círculo social vuelve a cerrarse cifrando el futuro de su hermana Lucy en otro hombre, un desconocido en este caso, que el azar ha puesto en su camino. Dejando marchar a la hermana con este hombre él piensa que ha cumplido la promesa que le hizo a la madre, cuando ésta se moría, de que iba a cuidarla. Y ese es el final de la obra. Bobby frente al retrato de su madre, con la que brinda:

Bobby se queda solo. Se levanta y pone el retrato de su madre en la mesa, frente al otro vaso, de modo que parece que está brindando con el retrato. Ha llevado la silla acolchada junto al retrato. Sonríe levemente y bebe en silencio.

Bobby (Al retrato.): Salud, carajo.

El escenario se va oscureciendo, salvo la luz que se refleja en la silla vacía. Termina música suave que recuerda vagamente una canción infantil (p. 127).

El orden social continúa inalterable. La dependencia de la figura materna por parte del hombre, Bobby y la dependencia del hombre por parte de la la mujer, Lucy. En este caso el que el azar puso en su camino, Percy. “Salud, mamá, por tu hija que se ligó a su héroe. *Pausa. Bobby continúa.* Y lo único que necesitó fue un encuentro casual, un par de cartas y un poco de mi ayuda, por supuesto” (p. 126).

Las acotaciones para la puesta en escena son constantes en este juego de diálogos complejo entre los cuatro personajes que se mueven constantemente en la escena. También en la descripción del escenario, en los dos actos en que está estructurada: una esquina en un parque, *Lima, noche de invierno, luces de carros pasan*, y el apartamento de Lucy y Bobby, cuya descripción es meticulosa, y coloca en cada punto de la escena los elementos con bastante detalle.

Otro rasgo que caracteriza su narrativa y que se repite en el teatro es la reproducción del lenguaje que se habla en la calle. Los cuatro personajes que

protagonizan esta historia tienen su particular modo de hablar que Cueto recrea fielmente. Decía sobre esto el autor en la entrevista para *Espéculo*:

Me parece muy importante también que tenga un contacto con la manera como habla la gente, ¿no? Julio Ramón Ribeyro, cuando vivía en París de vez en cuando reunía a un grupo de peruanos en su casa para conversar y lo que le interesaba más eran las muletillas que usaban, los coloquialismos que usaban, las maneras que tenían de conversar, pues, ¿no? porque esos eran los materiales que él podía luego usar después en los cuentos. Él había vivido tantos años en París que había perdido la memoria a veces de cómo hablan los peruanos y a mí siempre me ha preocupado mucho, siempre es muy importante y una de las labores más difíciles en una obra es lograr reproducir por escrito el color del lenguaje oral.

6. SANTIAGO RONCAGLIOLO

Forma parte de la generación más joven de la dramaturgia peruana, nació en 1975. Su familia sufrió el exilio cuando él tenía dos años, estando en el gobierno el militar Morales Bermúdez. Salieron a Méjico, donde tuvo como compañeros de juegos a otros niños de Chile, Argentina, Centroamérica o Uruguay, que también sufrían el exilio.

En los ochenta volvieron a Perú de modo que, a su regreso, con ocho años comprobó que “las palabras te acercan a la gente pero también te pueden aislar de ella”. Su papel de “el-nuevo-que-habla-raro” junto con el de “el-nuevo-que-debe-ser-mariconcito-porque-no-juega-fútbol”, debido a su afición por leer historias, trazaron su camino hacia la literatura.

También recuerda que su regreso a Perú significó el reencuentro con el teatro, al que le habían llevado sus padres desde que era un bebé. El teatro que se veía en Lima en los ochenta era principalmente el teatro que montaban los grupos. Le gustaba mucho el grupo Ensayo, que fundaran Alberto Ísola, Lucho Peirano y Jorge Guerra y también el grupo Quinta Rueda. Vio obras como *Viaje a la tierra de Jauja*, de Peirano, *¿Quieres estar conmigo?*, de Roberto Ángeles o *La tercera edad de la juventud* de Eduardo Adrianzén, que fueron referentes para su obra dramática futura.

Tus amigos nunca te harían daño la escribe en 1997, mientras trabajaba en televisión como guionista junto a Eduardo Adrianzén. Ver la forma en que Adrianzén trabajaba y era capaz de generar y poner en escena sus propias creaciones, le incita a intentar escribir su propia obra teatral. Define su obra como muy televisiva, en el sentido de que tiene muchas voces, muchos personajes con sus propias historias, que se mueven en escena y se relacionan entre sí.

Al igual que pasa con Alonso Cueto, Roncagliolo deja la temática política e histórica para su narrativa. No vemos ningún rastro de inquietud social o política en su obra dramática. Ve al teatro como un trabajo de equipo que surge de la relación entre

los que lo van a hacer. Le gusta participar en el proyecto creativo. Necesita saber con qué se cuenta a la obra de plantear el teatro. No se plantea el teatro para ser leído.

También ha escrito cuentos infantiles: en 1999, publicó *Rugor, el dragón enamorado*, *La guerra de Mostark*, en 2000 y *Matías y los imposibles*, publicada por Siruela, en 2006.

Santiago Roncagliolo comenzó a escribir narrativa a su llegada a España, país en el que vive desde el año 2000. *El príncipe de los caimanes*, de 2002, *Pudor*, de 2004 y *Abril rojo*, de 2006 son algunas de sus novelas en las que sí se adentra en el pasado próximo peruano de violencia política. En 2007, escribe *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*, un semblante del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. Hasta ese momento, el tema de la violencia de Sendero y la guerra interna sólo se habían tratado desde el punto de vista de la ficción, a través de la novela. Encontramos ejemplo de esto en *La hora azul* de Cueto o *El camino de regreso* de José Piérola. Roncagliolo, con *La cuarta espada*¹³⁷ intenta una crónica sobre el origen de la violencia en Perú adentrándose en la figura de su ideólogo Abimael Guzmán, al que responsabiliza directamente de los setenta mil muertos y del gran número de desaparecidos, resultado del enfrentamiento. El libro es fruto de un trabajo de investigación en el que indagó en todos los frentes posibles, recabando las diferentes posiciones ante el conflicto.

El planteamiento que le mueve a la hora de escribir narrativa es distinto al que le mueve cuando escribe teatro, me decía en una conversación que mantuvimos respecto a su teatro, al que ve como “la inmediatez del aquí y el ahora. En los libros sabes que las cosas se van a quedar igual por mucho tiempo. Implica un acercamiento diferente”¹³⁸,

Respecto a la situación actual de su país, piensa que “Perú es un país cada vez mejor. Mejor que el que dejé en 2000. El Estado es más decente, el empleado público... pese a la corrupción existente...”. En su opinión, Perú es un país conservador que ha tenido un pasado terrible de violencia y crisis, en el que las nuevas clases medias empiezan a ser menos conservadoras. “La generación de mis padres vivió con miedo y con la preocupación de la escasez”. Actualmente la juventud ya no tiene miedo y

¹³⁷ Entrevista a Santiago Roncagliolo sobre su libro en el programa Presencia cultural. <https://www.youtube.com/watch?v=cIj2J9aeNhw>. (Consultada septiembre 2015).

¹³⁸ Entrevista no publicada, realizada en Madrid el 9 de julio de 2015, Paz Mediavilla.

comienzan a haber manifestaciones públicas reclamando derechos. Este tipo de manifestaciones no se habían producido desde la desaparición de Fugimori.

Tus amigos nunca te harían daño

Fue escrita en la Navidad de 1997, “decidí escribir sobre lo que sentía en ese tiempo, sobre la inminencia de la adultez”, dice en el preámbulo a su obra en la antología *Dramaturgia peruana II*¹³⁹.

Los personajes son: Toto, Mario, Claudia, Alejandro, Beatriz y Mariana. Un grupo de amigos que se reúne para celebrar una fiesta de despedida para Mario, en casa de Toto.

El escenario ha de habilitarse para facilitar espacios múltiples simultáneos. La primera acotación sobre el espacio indica que *el escenario es una casa transversalmente cortada. Los personajes están en el centro, en la sala. Además vemos el baño, una cocina con una mesa y una habitación. La acción transcurre en tiempo real en esos ambientes. La iluminación marca los cambios de escena.*

La trama, conformada por las acciones que provocan las interrelaciones entre los protagonistas, se desarrollará en los distintos espacios de la casa, que se irán haciendo patentes sucesivamente a través de la iluminación. Comprobamos en este caso la afirmación de Barrientos sobre esta manera de distribuir el espacio escénico, “es cierto que puede notarse un cierto funcionamiento implícito o latente de la estructura de espacios simultáneos incluso cuando no están activados –iluminados– a la vez, sino sucesivamente; algo así como la impresión de que uno no desplaza del todo al otro, de que no hay propiamente “mutación”, sino que, patentes o latentes, oscuros o iluminados, los distintos espacios están ahí, pudiendo establecerse a lo largo de la obra, relaciones estables entre sí, como ocurre en *El tragaluz* de Buero” [2003: 131] .

Esta disposición del espacio, como afirma Barrientos, facilita y deja clara la relación entre las diferentes acciones que se desarrollan en los diferentes espacios. Este efecto lo refuerza el autor vinculando también lingüísticamente las diferentes acciones en un juego de palabras que veremos más adelante.

¹³⁹ Ed. Roberto Ángeles, 2001

El elemento desencadenante de la acción es la decisión de Mario de acudir durante los próximos cinco años a un seminario para ser sacerdote. Su amigo Toto decide montar una fiesta en su casa, con el grupo de amigos, para tratar de disuadirle.

A través de los breves flashes de acción en cada espacio, donde se irán distribuyendo los personajes, el autor nos introduce en la vida de cada uno de ellos y sus preocupaciones. Así, mientras Mario y Mariana van a la cocina a buscar hielo y limón para las copas, el autor nos hace creer que Mariana, está embarazada de Mario pero éste no lo sabe y se encontrará en la tesitura de decidir si quiere tener ese hijo o seguir con sus planes de ir al seminario. Durante su conversación, cambia luz a la sala y continuamos escuchando la conversación que mantienen allí el resto de los amigos que discuten sobre la conveniencia de la decisión de Mario y sobre el sentido de la vida en general “estudias, te enamoras, trabajas y te casas. Luego tienes hijos y ellos hacen lo mismo. Eso es una vida normal”, dice Alejandro, a lo que responde Beatriz (*Irónica*): ¡qué idealista eres, cariño! ¡Qué tierno! Por eso te quiero”. Alejandro le replica: “¡es cierto! Lo demás son sueños de adolescente. ¿Qué más podrías pedirle a la vida, qué más podrías sacarle? (p. 309).

También discuten sobre si es ético, como quiere Toto, intentar que Mario desista de su decisión. Ha planeado que en la fiesta, Mario sea consciente de que se va a perder cosas que tienen interés y a las que no va a tener acceso en el seminario como son el alcohol, las drogas y el sexo. Dice Toto: “¿tú crees que está seguro de lo que hace? Por favor, Alejandro. ¡Tiene veintidós años! El pobre no ha vivido nada y está a punto de dejar la vida para irse de monja. Está aterrado y sabe que ésta es su última oportunidad de saber lo que se pierde. Un par de tragos, lo convencemos de meterse otro par de cualquier otra cosa [...] si te pones a pensarlo, le estoy ofreciendo la salvación” (p. 310).

A través de las conversaciones que mantienen entre sí, el autor pone de manifestó las preocupaciones de estos jóvenes. Una conversación en el baño entre Claudia y Mariana le sirve al autor para exponer diferentes puntos de vista sobre el aborto. Otro de los temas que les preocupan es el futuro que les espera cuando terminen sus estudios, si mantendrán relaciones responsables y tendrán hijos. A través de la relación estable que mantienen Alejandro y Beatriz, se plantea la pareja y su problemática: los celos, las relaciones sexuales fuera de la pareja, la lealtad y la comprensión, etc. También se plantean cómo será su amistad cuando cada uno tome un

camino diferente. De vez en cuando los diferentes miembros del grupo y sus problemáticas se reúnen en la sala, donde beben, bailan y los problemas individuales se diluyen en los problemas como grupo.

Pese a que en la obra de Roncagliolo, a priori la relación entre hombres y mujeres es de igualdad porque son compañeros de facultad, se tratan de igual a igual y aparentemente tienen las mismas preocupaciones, pronto entrevemos la visión machista de la sociedad. En primer lugar, el autor nos da datos sobre ello cuando explica cómo llegaron a ser amigos Toto y Mario ya que tienen personalidades muy diferentes. Explica Mario:

Nos conocemos desde hace mucho. Desde el colegio. Yo era un chico muy frágil, creo, no me metía en broncas, no jugaba fútbol, así que todos los matones del salón querían robarme el almuerzo, pegarme a la salida, poner huevos o chinches en el asiento, en fin, probar su fuerza conmigo. Toto los paraba, me acuerdo. Le sacó la mierda a un par para que no se metan conmigo. Si tenemos mucho que ver. Toto es una persona muy leal a las cosas en que cree. A su manera. Y también es un solitario. Además nos complementamos. Yo le hacía las tareas. Luego entramos a la universidad juntos y ahí los conocimos a ustedes (p.332).

También nos llega información del machismo imperante en la sociedad, curiosamente a través de lo que expresa una mujer, en una conversación entre Mario, Beatriz y Claudia.

Claudia: ¿qué estarán hablando ahí dentro, no?

Beatriz: son hombres. Sólo saben hablar de carros, fútbol y mujeres. Creo que sólo tienen tres neuronas.

Mario: gracias por lo que me toca.

Beatriz: no pues, Marito, tú no cuentas. Tú eres como una amiga más.

Mario: ¿eso fue un halago?

Claudia: Sí. Tú eres un chico diferente, que piensa en cosas profundas, que no está todo el día tratando de demostrar que es un machazo, que tiene sensibilidad. Pareces una mujer, pues (pp. 322-323).

Curioso, en cualquier caso, que el autor ponga en boca de los personajes femeninos la idea de que los hombres no pueden ser sensibles. El personaje de Toto confirma esta misma línea social cuando aconseja al miembro masculino de la pareja en crisis: “a las mujeres lo único que les interesa es una buena verga, cumplida y servicial. Tú queda bien en ese aspecto y Beatriz no te va a joder por nada más” (p. 323).

En la reunión surge el tema del uso de drogas. “Lo que te estoy ofreciendo es sólo unos toques de locura para que tengas otra perspectiva de las cosas”, le explica Toto a Mario en su plan de que sopesen las cosas que se va a perder si continúa con su plan del sacerdocio. Más adelante aparecerá también la cocaína que Toto le ofrece a Mario, como parte de su plan iniciático:

Toto: yo sé que la criticas pero, si no la pruebas ¿cómo vas a saber lo que criticas?

Mario: no me palabrees. ¿Dónde se ha visto un cura coquero?

Toto: piénsalo. Última noche, última prueba. Como Jesucristo en el desierto

Mario: Toto, hazme el favor de no citar la Biblia con esa cosa en la mano (p.341).

La distribución de la escena en espacios múltiples en los que se desarrollan diferentes acciones, como afirma Barrientos, las relaciona estructuralmente entre sí (aunque no funcionen a la vez), como hemos visto. Para lograr esta interrelación entre lo que sucede en los diferentes espacios, el autor utiliza el recurso lingüístico de crear frases que encadenan las escenas pese a que lo que sucede y se dice en cada espacio no tiene relación directa. Por ejemplo, en una escena en el baño, mientras Mariana vomita, hablan Mario y Alejandro:

Mario: no es necesario ser muy recorrido para saber sobre los sentimientos de la gente
¿Acaso las prostitutas son buenas consejeras?

Alejandro: ¿acaso los curas lo son?

Mario: un sacerdote dedica su vida a reflexionar sobre la naturaleza humana. ¿Quién podría conocerla mejor?

A continuación, en la escena que se ilumina inmediatamente después, en la cocina, Toto comienza diciéndole a Beatriz, continuando su conversación sobre la crisis de pareja que viven Beatriz y Alejandro:

Toto: yo. Yo los conozco a ti y a Alejandro como a la palma de mi mano. ¿Y sabes qué? Creo que los dos están buscando nuevas experiencias, pero no se atreven a admitirlo. Están viviendo una vida de ficción, fingiendo que hay placer donde sólo hay miedo de cambiar.

Es un recurso que utiliza el autor en varias ocasiones para vincular de manera caprichosa las diferentes escenas, consiguiendo una conexión estructural entre ellas. En la sala, Claudia y Mariana hablan sobre la pervivencia de las relaciones de pareja. Mariana anhela poder encontrar una relación en la que sentirse tranquila “cuando tienes alguien con quien estar, con quien tener una conversación agradable o simplemente ver televisión. Eso es lo único que busco y lo busco con desesperación. ¿Es tan difícil encontrarlo? Claudia le responde que es muy joven para agobiarse por eso a lo que Mariana responde: “tal vez, pero a veces pienso en Beatriz y Alejandro, que tienen tanto tiempo juntos, y me gustaría tener algo como lo que ellos tienen. Algo sólido, limpio” (p. 342). La siguiente escena, que se desarrolla en la cocina, comienza con Alejandro diciéndole a Beatriz: “se me hace difícil creer que seas tan puta, Beatriz” (p. 343).

En algunos momentos de la representación, mientras algunos personajes hablan de otros, hay direcciones por parte del autor, en forma de acotaciones, para que se iluminen esos personajes por un momento. Mientras hablan en el baño Mario y Toto, Toto dice “alguna gente mantiene relaciones largas y lucha por ellas, (*Vemos a Beatriz y Alejandro en arrumacos en la cocina.*) aunque parezca que no tiene sentido. Eso es amar. ¿Eso no es lo que quieres? Otra gente prefiere (*Vemos a Claudia.*) quedarse sola, tal vez por miedo, tal vez por gusto. Tal vez ella misma no sabe por qué” (*Se apaga Claudia.*) (p. 345).

Aunque aparentemente encontramos más paridad en la relación hombres y mujeres, ya que son compañeros universitarios y no hay grandes diferencias sociales entre ellos que hemos visto en otras obras teatrales, la realidad es que el machismo subsiste y lo vemos aflorar en diferentes ocasiones, como hemos visto, en el desarrollo

del drama y que vuelve a ponerse sobre la mesa especialmente en la resolución de la trama. En este caso el final es un tanto sorprendente. En primer lugar, se presenta a la mujer como un problema porque puede quedarse embarazada y puede utilizarlo para “engañar a un pobre hombre”, en este caso, a Mario, que se nos presenta como “un alma cándida”, en peruano “un zanahoria”. La paternidad no buscada de Mario se resuelve de modo que continúa con sus planes de hacerse sacerdote a la vez que se nos presenta como una víctima de Mariana. Una vez que Mario se concientiza de su paternidad y ha decidido hacerse cargo del niño y casarse con Mariana, su amigo del alma, Toto, interviene en un arranque de solidaridad masculina, aclarando que el niño es suyo. Mariana se nos presenta como una persona promiscua y sin ética, ya que no quiere a Toto, y piensa en utilizar su relación con Mario para forzarle a una relación estable que él no ha elegido tener, a través del embarazo.

La reacción de Mario es también sorprendente porque pasa de la decisión de casarse con Mariana, y abandonar sus planes, (no sin antes haber tenido una reacción algo violenta en su trato con ella, como si el matrimonio aparejara violencia a la mujer) a, sin transición, salir de allí lo antes posible culpando a Mariana de intentar cambiar sus planes. De hecho, Claudia, otra de las amigas del grupo, termina el texto incidiendo en la bondad de Mario: “qué nocecita, ¿no? El pobre Mario ha terminado agotado, él que es tan zanahoria. Pero creo que, con todo, la ha pasado bien en su despedida, ¿no? Ha hecho cosas nuevas, se ha rayado un poco... Eso es lo bueno de estar entre amigos. Pase lo que pase, sabes que nadie te haría daño”.

Lingüísticamente, al igual que sucedía en la obra de Cueto, el reflejo del lenguaje popular de los jóvenes se repite constantemente: “este huevón es tu mejor amigo, conchatumadre, (*Lo besa y los demás se ríen.*) y te quiere. Y por eso, por mi gran respeto a tus decisiones y mi absoluto apoyo a la libre opción, te voy a poner a prueba. Escúchame bien: te juro que esta noche no vas a salir de mi casa sin haber conocido todas las cosas que te vas a perder ahí encerrado entre hombres con falda” (p. 308), dice Mario. También Claudia, contestando a Alejandro cuando habla del discurrir de una vida normal y pregunta “¿qué más podrías pedirle a la vida, qué más podrías sacarle?” le dice: “plata, pues, cholo. ¿Si no, cómo?” (p. 309). En una conversación entre Alejandro y Mario, éste dice: “¿y por qué quieres hablar de mujeres conmigo? Me parezco la persona menos indicada”. Alejandro responde “¿Y con quién más? Toto lo

único que me va a decir es (*Imitando a Toto.*) Ábrele las piernas y dale duro, hermano”
(p. 316).

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación nació en base al supuesto inicial de que, desde finales de la década del cincuenta y los primeros años del sesenta, se estaba gestando una nueva generación de autores teatrales en Perú. Un buen grupo de escritores de teatro sin notoriedad, escribiendo en la sombra, con la voluntad de romper con la inercia social y también con los caminos creativos marcados por sus antecesores, los que ya son considerados clásicos, como Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne, Juan Ríos o Julio Ramón Ribeyro. En el momento de iniciar la investigación, esta nueva generación de escritores no había adquirido trascendencia social en Perú de modo que, obviamente, no se tenía conocimiento de ellos fuera del país. He podido constatar, a lo largo de este estudio, que ese supuesto inicial era cierto y que a partir de la década del sesenta se gestaron profundos cambios políticos y sociales que han sido trascendentales en la historia actual peruana del mismo modo que trajeron consigo nuevos planteamientos creativos en el ámbito teatral.

Un correo del 1 de abril de 2015, de Fernando Samillán, con el que mantuve correspondencia en relación con la obra de Carlos Meneses, *La noticia*, incluía una confirmación de alguno de los hechos que yo ya había constatado y venía estudiando durante años. Samillán, hombre que se ha dedicado al teatro y la televisión toda su vida, me decía al respecto: “aproveché (ahora que ha dejado su vida laboral) para hacer algo de investigación sobre la autoría dramática y otros aspectos de la vida escénica. Encontré que en ese momento (finales de los cincuenta) había 62 autores vivos, la mayoría de ellos, inclusive ganadores de premios nacionales, sin haber sido estrenados”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Correo electrónico 1 de abril 2015. “[...] En el Festival Nacional de Teatro realizado en el año 1957, desde octubre a diciembre, justo antes del estreno de *Coco*, de 17 obras presentadas sólo se puso obras de cuatro de ellos: de Juan Ríos, *El Quijote*, de Enrique Solari, *Collacocha*, de José Miguel Oviedo, *Pruvonena*, *Muerte de Atahualpa*, de Bernardo Roca Rey y una obrita de un acto de Manuel A. Segura, autor fallecido. De las obras de los autores vivos, la única que ha tenido más de dos puestas en escena ha sido *Collacocha*. Las otras han tenido sólo las cuatro funciones del Festival. Aparte de los autores mencionados, los más representados y publicados son Sebastián Salazar Bondy, que es el más representado y Grégor Díaz”.

En la década del sesenta la mayoría de los autores tuvieron muchas dificultades para que su obra tuviera trascendencia y fuera dada a conocer, lo que ha dificultado que tengamos conocimiento de una buena parte de lo que se estaba escribiendo en aquel momento. Mario Vargas Llosa, por ejemplo, en el prólogo a su *Obra reunida*, editada en 2001, habla sobre el tema aunque de una manera un tanto críptica porque se limita a constatar los hechos sin entrar en buscar explicaciones:

Si en la Lima de los años cincuenta, donde comencé a escribir, hubiera habido un movimiento teatral, es probable que, en vez de novelista, hubiera sido dramaturgo. Porque el teatro fue mi primer amor [...] Pero escribir teatro, en la Lima de aquellos años, era peor que llorar; condenarse, o poco menos, a no ver nunca lo que uno escribía, de pie en el escenario, algo todavía más triste y frustrante que, para un poeta o novelista, morir inédito. Pero, aunque dediqué mi vida a otros géneros, el precoz amor por el teatro nunca se extinguió del todo, y continuó palpitando, allí en la sombra, y dando señales de vida cada cierto número de años, como prueban las piezas de este volumen [2001: 4].

Una de las razones que pueden explicar que se desarrollaran así los acontecimientos es la situación económica que acompañaba la inestabilidad política por la que atravesaba el país. El teatro mayoritariamente era privado y se concebía como una actividad estrictamente comercial de la que se esperaba obtener buenos beneficios económicos, por lo que las salas no asumían el riesgo de poner obras de nuevos autores que no tuvieran el suficiente interés para recuperar sus inversiones. Se ponía teatro de entretenimiento, por un lado, que aseguraba las ganancias de los empresarios y, por otro, se llevaban a escena obras de probado éxito comercial del teatro europeo o norteamericano. Las pocas subvenciones concedidas por la Dirección Nacional de Teatro fue lo único que dió pie a que se pusieran en escena a unos pocos autores nacionales contemporáneos.

Otra razón para entender el por qué de esta situación la podemos encontrar en la crítica especializada del momento. Tener alguna oportunidad en el panorama teatral dependía de los contactos y la relación que se mantenía con los críticos. He encontrado varias opiniones coincidentes en este sentido. Recordemos la de Fernando Samillán, que en uno de sus correos me advertía sobre este problema, “pues sólo hay dos críticos

confiables en sus apreciaciones: José Miguel Oviedo y Alfonso Latorre. Los que alguna vez han hecho crítica ella ha prevalecido de por medio su amistad o enemistad con el autor”. También Felipe Buendía fue claro sobre este punto. En una entrevista en 1960, con motivo de su Premio Nacional de Teatro por *Las nuevas galas del emperador*, y en un momento –recordemos– en que no se podían expresar las opiniones abiertamente sin enfrentar consecuencias¹⁴¹, decía:

El peruano que opina de arte, arte teatral en este caso, no tiene sentido del equilibrio juicioso. O esto es maravilloso o esto es pésimo. Y como quiera que todo funciona en base a intereses más o menos mezquinos, más o menos parciales, nunca se sabe en realidad el valor de nada. A mí me han atacado a la par que a algún ladino fumiste¹⁴² y han ensalzado hasta el delirio igual un bellaco que un discreto. El origen de este mal creo que se halla en la endeble educación hogareña, en la ignorancia contumaz, que no puede superar las exigencias de una disciplina artística. Lástima porque hay gente regularmente dotada [Anónimo, 1960].

Esta tesis rescata algunas de las obras teatrales de esta etapa que, en su momento, no alcanzaron notoriedad pero que claramente son de interés teatral a la vez que son fiel reflejo de la sociedad en la que fueron escritas.

Para entender el devenir dramático peruano hasta el final del siglo XX, hay que tener presente la realidad histórica peruana y su evolución. Sobre este punto y tras la realización del presente estudio, coincido en mis conclusiones sobre el tema con Miguel Ángel González González¹⁴³ cuando afirma:

En Perú, persiste un serio problema, históricamente transmitido, de identidad nacional, sin cuya solución se hace difícil la finalización del largo proceso de construcción del Estado-Nación. El peruano es un territorio geográficamente desvertebrado, sin que el país disponga de los recursos e infraestructuras necesarios para superar los retos que plantea el medio físico. La peruana es una sociedad multicultural que, al mismo tiempo, padece de un déficit de pluralismo. No se trata sólo de una sociedad segmentada donde se practica la

¹⁴¹ La obra fue retirada de la escena quince días después de su estreno.

¹⁴² *Fumiste*: voz francesa que significa charlatán, en castellano.

¹⁴³ Tesis doctoral *El Perú Bajo Fugimori: alumbramiento, auge y ocaso de una dictadura peruana*, Universidad Complutense, 2004.

discriminación étnico-racial, sino que es una sociedad racista. Con relación a la cultura política, en Perú los códigos de conducta modernos y genuinamente democráticos conviven con pautas culturales tradicionales de raíz autoritaria. La peruana es, además, una sociedad altamente desigualitaria e injusta, inserta en un modelo de desarrollo económico desequilibrado, precario e incierto, presa fácil de las crisis económicas. Sobre estos factores incidirán, en constante interacción, otros conflictos, problemas y acontecimientos de naturaleza más coyuntural [2004: 49].

Los sesenta fueron años en los que se inició un proceso de concienciación social y se dieron unos tímidos pasos en contra de los gobiernos autoritarios y del *statu quo*. Fue un momento en el que tuvo su origen la necesidad de romper con la inercia histórica del país. También los creadores teatrales se encontraban en un momento crítico. Por un lado, pesaba mucho la tendencia a continuar reproduciendo los cánones estéticos y temáticos europeos y norteamericanos y, por otro, entienden que el teatro puede ser un buen medio de reivindicación social y de identidad que ayude a cambiar el rumbo de la situación.

En el capítulo uno de este trabajo he incluido autores, como Carlos Meneses que, tras conseguir el Premio Nacional de Teatro, en 1958, salió del país, o Felipe Buendía, que pasó su vida entrando y saliendo de Perú y que, siguiendo con la tradición de sus antecesores en ese sentido, siempre estuvo embarcado en múltiples actividades y nunca se definió en ninguna de ellas. Ambos, con su teatro, pusieron de manifiesto situaciones trascendentes de la sociedad peruana del momento. Por una parte, la deshumanización de la sociedad reflejada en los medios de comunicación, que pone de manifiesto Carlos Meneses con su obra *La noticia*. Como venimos diciendo, eran tiempos difíciles para la sociedad que se caracterizaron por gobiernos militares¹⁴⁴ represivos; una enorme desigualdad social preexistente y que se vio acentuada al aumentar la precariedad de las clases menos favorecidas; una enorme brecha social que separaba a la población que vivía en las ciudades de la población campesina y la gran distancia existente entre las diferentes culturas que conforman la sociedad peruana. La intención del autor al escribir *La noticia* era “clamar contra la injusticia y las diferencias sociales y económicas”. Al

¹⁴⁴ El militar Manuel Arturo Odría, presidió la Junta Militar de Gobierno entre 1948 y 1956. Tras un periodo del gobierno del electo Manuel Prado Ugarteche, de nuevo una Junta Militar toma el poder hasta las primeras elecciones que son consideradas democráticas en 1963.

no haber sido posible estudiar la obra de 1958, porque no se conserva ninguna copia, hemos profundizado en la obra *Caperucita y el lobo rojo*. Escrita unos cincuenta años después (2010-2011), en ella encontramos las mismas inquietudes que movieron al autor en su juventud: el deseo y la búsqueda de una sociedad más igualitaria y más justa. Buscaba conseguir una obra “que clamara por la justicia”, en palabras del autor. En este caso, y utilizando el cuento de Caperucita y el lobo, Meneses cuenta la historia de un idealista político, buscado por terrorismo, y sitúa la acción en el enfrentamiento social vivido en Perú en las dos últimas décadas del siglo pasado.

Por su parte, *La broma*, de Felipe Buendía, es un fiel reflejo de la sociedad del momento. Deja constancia del origen de la insatisfacción y la inquietud social al situar el detonante de la trama de su obra en la acción de un grupo subversivo que intenta romper con el orden establecido. Como hemos visto, fue retirada por la policía días después de su estreno, en 1963. De estos hechos existen referencias pero no he podido encontrar ninguna crítica sobre la obra.

Tanto *Caperucita y el lobo rojo*, de Carlos Meneses, como *La broma*, de Felipe Buendía, nunca han sido publicadas y me fueron facilitadas por sus autores para este trabajo de investigación. Se incluye una edición de las mismas en los Anexos II y III.

La influencia del teatro europeo y norteamericano en el Perú de los sesenta lo constatamos, además de con su presencia en las salas de las ciudades peruanas, en los trabajos de los autores peruanos del momento. Comprobamos con la obra de Julio Ortega, *El intruso*, la influencia que todavía había en los sesenta del teatro europeo de principios del siglo veinte. El Existencialismo y el Teatro del Absurdo están presentes en su obra más temprana.

Hemos visto que la fórmula que caracterizaba la práctica teatral en el Perú de los sesenta era el teatro comercial y que en esta fórmula quedaba excluida la mayor parte de la depauperada sociedad peruana. Haciendo frente a esta situación, a finales de la década surgen nuevas voces, como la de Sara Joffré, en busca de la identidad peruana y de un teatro propio que llegara al mayor número de personas posible.

Hay que aclarar, sin embargo, que sus dos primeras obras fueron publicadas y representadas en 1962. *En el jardín de Mónica* y *Cuentos alrededor de un círculo de espuma*, siguen las tendencias del momento, es decir, aunque son obras pioneras en el sentido de que ponen de manifiesto una sociedad de desigualdad y pobreza, lo hacen

con un tratamiento simbólico y universal. Tenemos que tener en cuenta que el control y la represión política llegaban a niveles de intervenir en lo que se ponía en escena, como veíamos en el caso de Buendía al que retiraron dos obras a pocos días de su estreno, de modo que los autores, desarrollaban fórmulas para poder tratar los problemas sociales y políticos sin tener serios problemas con las fuerzas del orden. En la obra *En el jardín de Mónica*, la autora sitúa la acción en un marco onírico, un jardín irreal, donde la protagonista, una niña de voz meliflua nos presenta situaciones sociales muy duras en forma de cuento mientras juega con otros niños en ese espacio. Años más tarde, con *La madre*, Joffré inicia una etapa creativa en la que se expresa de manera más directa, rompe con los cánones estéticos y éticos que la habían encorsetado durante los sesenta y entra de lleno en los problemas sociales que le preocupan, teniendo como referente para su teatro a Bertolt Brecht.

También a finales de la década, nace el *Teatro campesino* de Víctor Zavala que, con obras como *La gallina*, pone de manifiesto la problemática social del campesinado y de los abusos que caracterizaron este modelo de explotación del campo, que fue un factor detonante de los grandes movimientos migratorios del campo a la ciudad en esos años. Este hecho ha sido fundamental en el devenir social y político en Perú porque, aunque por una parte produjo problemas económicos y de infraestructura, por otra, trajo consigo la convivencia de diferentes culturas del país en las grandes ciudades. Se produjo lo que se ha dado en llamar actualmente la “andinización” de la ciudad.

En relación con esto último y fruto de la escisión cultural que caracteriza la sociedad peruana, he podido constatar un curioso hecho que caracteriza la cultura peruana: el *Teatro campesino* de Víctor Zavala, que trascendió los límites de frontera rápidamente y fue difundida y conocida en muy diferentes partes del mundo¹⁴⁵, a día de hoy sigue siendo prácticamente desconocida por la intelectualidad limeña, a los que no les despierta el más mínimo interés el teatro campesino. Al escucharles, tengo la sensación de que la historia se repite y me parece oír la voz de Alonso Alegría, en los ochenta, cuando decía aquello de: “por los años sesenta nosotros, los de la capital, todavía nos sentíamos lejos de un Perú que nos gustaba imaginar como un lugar remoto de vestidos típicos, ruinas maravillosas, poca educación y menos teatro; un lugar que

¹⁴⁵ De hecho, la obra *Teatro campesino*, de Víctor Zavala, era una de las pocas obras teatrales peruanas de la década del sesenta que se podía encontrar en la Biblioteca Nacional de España en los años noventa.

nos era ajeno y del que vivíamos aislados aquí en esta ciudad cosmopolita sentada mirando al mar y dándole la espalda a eso que algunos llaman “el Perú profundo”.

Comenzaba este estudio, además de con mis intuiciones iniciales, con la preocupación de no poder realizar una periodización como a las que estaba acostumbrada, que me facilitara la labor, ya que para mí y coincidiendo con Wellek [1959: 322], “... el concepto de periodo es, sin duda, uno de los principales instrumentos de conocimiento histórico”. Al poco tiempo de indagar en este asunto verifiqué que esta dificultad con la que me encontraba no se debía a mi punto de vista externo a la cultura peruana y que, de hecho, era una preocupación que ya había sido abordada por estudiosos peruanos como Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, en su artículo *La literatura peruana: totalidad contradictoria*, de 1983, entre otros, o Carlos García Bedoya en su libro *Para una periodización de la literatura peruana*, que publicó en 1990 y que, posteriormente reeditó, ampliando algunos aspectos, en 2004. Ambos encuentran el escollo para la realización de una periodización de la literatura peruana en el concepto de unidad y de nacionalidad.

Cornejo Polar afirma al respecto que es un error emprender el ejercicio de realizar una historia de la literatura peruana teniendo como referente un concepto que es fruto del proceso de consolidación de los estados nacionales europeos:

... la unidad fue siempre la condición necesaria para hablar de literatura nacional en el Perú, sin que se analizara a fondo, salvo en el pensamiento de Mariátegui, la pertinencia de una categoría surgida de la experiencia histórica relativa a la consolidación de los estados nacionales europeos, sin duda incomparable con la que está en la base de la formación y primer desarrollo de de las repúblicas hispanoamericanas. El acatamiento de esa condición forzaba a encontrar o siquiera imaginar la coherencia de una literatura que en los hechos se mostraba más bien dispar y hasta caótica [1983: 4].

Ante la problemática del multiculturalismo peruano, algunos estudios de la literatura peruana como los llevados a cabo por Riva Agüero o Javier Prado optan por restringir la literatura peruana a la escrita en español, bajo la norma culta europea. Esto, siguiendo el discurso de Cornejo Polar, “no significa más que la trasposición a un plano específico de la cultura de una estructura social basada en una rigurosa y muy sólida estratificación

jerárquica”. La realidad peruana es multirracial y, por tanto, multicultural, de modo que tras la visión hispanista de la literatura ganó fuerza la tesis del mestizaje que ponía el acento en el multiculturalismo. Cornejo Polar distingue tres sistemas literarios conviviendo como literatura peruana: la literatura erudita escrita en español, la literatura popular en español y la literatura en lenguas nativas (andinas y amazónicas). Aunque cada sistema tiene su propia dinámica, a la vez se pueden verificar espacios de confluencia como es el indigenismo, al que denomina “la principal literatura heterogénea peruana”. Partiendo del hecho de que el multiculturalismo es un rasgo caracterizador de la cultura peruana, se incluyó en su historia de la literatura, la literatura indígena prehispánica. Hablamos de los estudios de Luis Alberto Sánchez, José Basadre y Augusto Tamayo. Con ellos se crean las condiciones para reinterpretar una literatura compleja y hasta cierto punto desconcertante, hecho éste que coincide con los distintos movimientos en contra de la oligarquía establecida que se estaban fraguando en los sesenta.

El fin de este trabajo no era realizar una periodización del teatro sino un estudio basado en el análisis de las obras, de modo que, la decisión del criterio histórico al elegir el periodo a estudiar ha sido efectiva ya que he podido comprobar que los movimientos políticos y sociales han condicionado directamente el teatro que se hacía en cada momento. La cercanía con los acontecimientos históricos y con la producción teatral que se trata, confirió al trabajo muchas dificultades, sobre todo en su origen, pero también le ha aportado el interés de comprobar que según avanzaban los acontecimientos y la información comenzaba a fluir con más facilidad, se iban confirmando mis supuestos iniciales.

El capítulo dos se adentra en la década del setenta y comienza dando fe de que la inquietud y los incipientes movimientos sociales provocados por la concienciación de desigualdad social, la pobreza y el desacuerdo con los regímenes violentos que, como veíamos, se iniciaron a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, se hicieron claramente visibles a partir de los setenta. La situación social estaba tan depauperada que un nuevo régimen totalitario, esta vez de izquierdas, quiere poner orden en el país. La clase obrera y campesina adquiere cierto protagonismo y las nuevas formas teatrales que surgen son reflejo de lo que se estaba produciendo a niveles políticos y sociales. Es el nacimiento del teatro de grupo o teatro de creación colectiva.

Frente al teatro comercial que veían las clases más favorecidas en los teatros limeños en la década del sesenta, los grupos de creación colectiva de los setenta pretenden llegar a la mayoría social. Reflejan en la escena las preocupaciones de las clases sociales en las que no había reparado el teatro hasta entonces. Reflejo de la sociedad que intentaba romper las grandes diferencias propiciadas por la oligarquía imperante hasta el momento, la figura del director teatral queda diluida entre el resto de los formantes del grupo. Se crea en base a ideas e improvisaciones que apoyan o descartan los integrantes del grupo. La influencia del nuevo teatro de grupo colombiano y Enrique Buenaventura son rastreables en el modelo con que se acomete la creación colectiva en Perú.

Es el momento de los grupos Cuatrotablas o Yuyachkani pero también de muchísimos grupos más que fueron naciendo a lo largo de la década del setenta y el ochenta, como constata Sara Joffré. Ella, a partir de 1975, en su afán por la búsqueda de la identidad y del teatro propio peruano, impulsa encuentros, que se conocieron como Muestras de Teatro Peruano, en las que trataba de encontrar y poner de relieve a los nuevos autores teatrales que todavía eran desconocidos en los setenta. El resultado, inesperado para ella, fue que la mayor parte de los integrantes de estas muestras no eran autores individuales sino grupos teatrales.

El escritor Víctor Zavala explica el fenómeno del teatro de grupo exclusivamente por la influencia de grupos extranjeros. No estoy de acuerdo con él en este punto ya que la llegada de Eugenio Barba y el Odin Teatret a Perú estuvo precedida por la inquietud de las personas dedicadas al teatro en Perú, que veían que este tipo de manifestación teatral estaba más en consonancia con el sentir político y social del momento, como fueron, Mario Delgado o Miguel Rubio, entre otros.

Hay que destacar la importancia de que este nuevo planteamiento teatral, traspasó la línea divisoria entre las grandes ciudades y las provincias. Las muestras de teatro comenzaron celebrándose en Lima pero posteriormente se organizaban en diferentes puntos del país. Comienza a romperse esa barrera psicológica de que Perú es Lima y el resto del país un lugar exótico del que no se sienten parte los limeños.

Durante el gobierno del general Velasco Alvarado, que se prolongó hasta finales de la década del setenta, se incide en este punto y se intenta que la educación traspase los límites de la ciudad y llegue a las zonas periféricas y de allí al interior del país. Entra

en acción Augusto Boal que colabora con el gobierno en la labor de alfabetización. También se intenta impulsar el teatro nacional revitalizando la institución del Teatro Nacional Popular, que ya existía pero se encontraba totalmente abandonado por los gobiernos precedentes. El gobierno de Velasco nombró a Alonso Alegría para su dirección que intentó potenciar la cultura en general y llevar a escena autores muy diferentes en un intento de que la cultura llegara a todo el mundo por igual. Intentaba incentivar el interés por el teatro a las diferentes clases sociales a las que hasta ese momento les había sido vetado el acceso, a la cultura en general, y al teatro en particular.

Esta etapa también fue importante en el proceso de búsqueda de la identidad nacional. Se pusieron muchos esfuerzos por recoger la literatura quechua y obras de la Colonia que permitieran conocer mejor la cultura andina. Estos avances en la investigación son un material importante para los estudios que se están realizando actualmente sobre teoría de la literatura peruana.

El desgaste económico del país por los bloqueos internacionales durante el gobierno de Velasco, el siguiente gobierno militar de Morales Bermúdez que provocó el exilio de muchos peruanos¹⁴⁶ y la inestabilidad política, crean una situación insostenible que fue caldo de cultivo para el levantamiento del grupo Sendero Luminoso, que dio pie a la guerra interna del país durante dos décadas, a partir de 1980.

Durante ese periodo, las décadas del ochenta y del noventa, hay que destacar la labor de los grupos de teatro por varias razones. Primero, porque propiciaron que el teatro trascendiera barreras sociales y espaciales. Rompió barreras sociales acercando las representaciones a las clases sociales con menos medios económicos y rompió la barrera física de Lima, al promover la labor teatral en diferentes puntos del país, desde la periferia al interior, en el contexto campesino.

En segundo lugar, los grupos fueron los responsables de que durante los ochenta y noventa se continuara haciendo teatro en Perú. Eran momentos muy difíciles, de guerra, en los que el teatro comercial, tal y como se entendía en los sesenta, no tenía cabida. De modo que estas iniciativas lograron que las generaciones más jóvenes hayan tenido acceso al teatro y a formarse en el medio teatral. La mayor parte de los nuevos

¹⁴⁶ Personas que apoyaron al régimen de Velasco y que Bermúdez denominó “la izquierda radical”.

creadores o han sido alumnos de las escuelas nacidas en el seno de los grupos teatrales o han sido espectadores, desde sus años más jóvenes, de las representaciones organizadas por los grupos de teatro.

En tercer lugar hay que destacar la labor de algunos grupos teatrales, en especial del grupo Yuyachkani, en el proceso de reconstrucción del país, a partir del año 2000, en que se da por terminado el conflicto armado. Entre los años 2001 y 2003 cooperaron con la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Salomón Lerner, presidente de esta comisión, destaca la importancia que tuvo este grupo en la labor de reconstrucción de la memoria y la búsqueda de la paz y la justicia.

Dice Lerner¹⁴⁷: “todo acto violento es la negación de la identidad de quienes son su objeto y, consecuentemente, implica la descomposición de aquel que sufre la agresión. Todo acto violento implica la despersonalización de la víctima que es convertida, repentinamente, en un objeto sin dignidad. Asimismo, todo acto violento implica la degradación misma de quien lo ejerce”. Afirmar que “las consecuencias denigrantes de la violencia no terminan en el acto mismo sino que perduran mientras no se haya producido un acto restaurador que castigue al responsable y que repare el daño causado a quien padeció dichos actos”. Aparte de los juicios y algunas indemnizaciones por parte del gobierno, la comisión tenía la labor de reconstruir el país ya que, como explica Lerner, “este estallido de violencia fue una oportunidad para que se manifestaran las más crueles manifestaciones de desprecio sobre la población tradicionalmente excluida, es decir, la población indígena [...] sobre ellos recayeron las más numerosas y agresivas formas de violencia tanto de los grupos alzados en armas como de los grupos estatales”.

La confrontación puso de manifiesto el problema profundo de fractura social existente en Perú. Continúa Lerner “en el Perú existe una cultura oficial minoritaria que se alza con la representación del país por entero y coloca en el margen a los campesinos y a los pueblos originarios”. De modo que el primer trabajo de la comisión era recuperar la memoria como un primer paso para la reparación de los daños y el comienzo de la

¹⁴⁷ Discurso publicado por Brandeis University, “Memoria de la violencia y dramaturgia en el Perú. La experiencia de la Comisión de la Verdad y el grupo Yuyachkani”, http://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/Lerner_Speech_Dec2011_Spanish.pdf, en noviembre de 2011. (Consultado julio 2015).

justicia. Pronto comprueban que las víctimas, aparte de los procesos judiciales, el encarcelamiento de responsables y restituciones económicas, tenían la necesidad de hablar, de manifestarse para romper con el silencio al que habían sido sometidos.

La Comisión de la Verdad, junto con el grupo Yuyachkani, comienzan en la región de Ayacucho (lugar muy castigado por ambas partes del conflicto y símbolo de la violencia) actos de restitución de la voz y de la memoria. El objetivo era lograr una transformación del país en sentido contrario al de la exclusión y el racismo. La ciudad de Huamanga, en Ayacucho, fue la primera en comenzar con audiencias públicas. Las víctimas, por primera vez, eran protagonistas de los hechos al narrarlos. El hecho de que por primera vez fueran escuchados fue el primer acto de reparación. Yuyachkani, con sus puestas en escena, contribuyó a crear el contexto para dar voz a las víctimas como forma de reparación simbólica e iniciar el camino a la reconciliación nacional.

El capítulo tres trata el teatro a partir de la década del noventa. Desde mediados de los noventa, Perú va retomando poco a poco la normalidad. En 1995 el Instituto Nacional de Cultura reanuda su actividad y nombra a Ruth Escudero directora del Teatro Nacional que, entre otras cosas, incentiva la creación teatral creando premios literarios que incluyen la publicación de las obras.

Los autores que no habían podido hacer pública su obra durante el periodo del conflicto, lo hacen en ese momento. Autores como Alfonso Santistevan, María Teresa Zúñiga, Rafael Dummet, César de María, Alfredo Bushby, César Bravo o Maritza Núñez, entre otros. También el desarrollo de la World Wide Wire, a partir de mediados de los noventa, es fundamental en el proceso de promoción de las nuevas obras teatrales. César de María crea la *Página de los dramaturgos del Perú* en la que recopila información sobre autores y obras que no habían sido publicados hasta el momento.

Aunque buena parte de la nueva generación de autores dramáticos se ha formado en las escuelas de los grupos de teatro y han sido espectadores de su teatro, defienden su autonomía como creadores, dejando a un lado la fórmula del teatro de creación colectiva. Cecilia Podestá, Aldo Miyashiro, Jaime Nieto, Mariana de Altaus, Claudia Sacha, Daniel Dillón, Augusto Cabada, Gonzalo Rodríguez Risco, Santiago Roncagliolo, son algunos ejemplos de esta nueva generación.

En cuanto a los temas que se tratan en este nuevo teatro de autor, verificamos que la edad de los autores no es un condicionante en este sentido. Es decir, parecería

lógico que los autores más cercanos al conflicto armado trataran estos hechos en su teatro, pero realmente no es así. Dependerá de las diferentes sensibilidades de los autores los temas que les preocupan. El tema de la guerra no se suele tratar directamente aunque es escenario de algunas de las obras como la de Maritza Kirchhausen, *Casualmente de negro*¹⁴⁸. Mientras que se desarrolla el drama familiar dentro de la sala del señor Malpartida, en la calle se vive el conflicto del país que entra en escena a través de apagones, estallidos o voces en la radio. Carlos Meneses, con su *Caperucita y el lobo rojo*, nos sitúa en pleno conflicto y nos lleva a escena un intento de detención policial de consecuencias fatales.

Aunque hay autores jóvenes, como César Bravo, que con su obra *Entre dos luces*, entra de lleno en la vida y las razones morales de un revolucionario, normalmente los más jóvenes se centran en problemas de orden más cotidiano que les preocupan como jóvenes, dejando a un lado la problemática política y social inmediatamente anterior. Entre sus preocupaciones están la identidad sexual, el futuro profesional, los estudios, la migración, las relaciones de pareja, los hijos, la amistad... como veíamos en la obra de Santiago Roncagliolo, *Tus amigos nunca te harían daño*.

Sin embargo, invariablemente, la sociedad que reflejan en sus obras es el resultado de las décadas de violencia vividas en el país. Una constante temática es la figura del padre. El hombre siempre aparece como eje supremo del orden social. El hombre-padre, elemento imprescindible de la sociedad, curiosamente, en buena parte de estas obras de teatro es “el padre ausente”. Ausente por razones políticas como comprobábamos en la obra de Eduardo Adrianzén, *El día de la luna*, o en *Quijote*, de Daniel Dillón, o simplemente ausente por abandono del hogar, como sucede en *Encuentro casual*, de Alonso Cueto que presenta el fenómeno como una característica habitual de la sociedad peruana. Por otro lado, cuando es un padre “presente”, como en el caso de la obra de Kirchhausen, *Casualmente de negro*, se nos presenta como una figura autoritaria, machista y violenta a la que todos temen.

En cuanto a la figura de la mujer, y de la madre, se nos sigue presentando, como sucedía en los sesenta, como una figura secundaria. *La madre*, de Sara Joffré, es una madre coraje pero que, precisamente por ello, ha tenido que renunciar a su hijo en favor

¹⁴⁸ Obra no publicada, editada en el Anexo IV.

del padre. La misma situación se produce en la obra de Kirchhausen, *Casualmente de negro*, en la que el padre autoritario decide quedarse con el fruto de una relación extramatrimonial, un varón, para criarlo en el núcleo familiar de su matrimonio, en el que sólo había niñas, quitándoselo a la madre y obligando a su mujer a criarlo.

La mujer se presenta como un elemento social totalmente dependiente de la figura masculina a todos los niveles, como sucede con Lucy, en *Encuentro casual* de Alonso Cueto. Los protagonistas de la historia, los hermanos Bobby y Lucy, se mueven en un marco social en el que las relaciones incestuosas se ven como algo habitual dentro de la dependencia de la mujer al hombre. También se presenta como algo habitual la prostitución de la mujer como medio de supervivencia, tanto de ella como del núcleo familiar. Cueto nos describe una sociedad polarizada socialmente, de nuevo tras el conflicto, que repite las estructuras sociales de los años cincuenta y sesenta. El padre ausente también se trata en esta obra aunque, en este caso, ni siquiera tiene la “coartada” política. Abandona el hogar como práctica habitual y aceptada por la sociedad.

La figura de la mujer no queda mejor parada en la obra de los más jóvenes, como en el caso de *Tus amigos nunca te harían daño*, de Roncagliolo. Ante una aparente ausencia de desigualdad por razones de sexo, en cuanto a la formación y las relaciones que mantienen entre sí el grupo de amigos, descubrimos el trasfondo machista en la sociedad. La trama se basa en el intento de engaño de una de las chicas, Mariana, que utiliza su embarazo para intentar casarse con Mario, el protagonista, diciéndole que la ha dejado embarazada. El final de la obra deja la figura de la mujer bastante mal parada. Toto, amigo del alma de Mario, aparece en escena aclarando que el embarazo es de él, como podría haber sido de cualquiera de los otros chicos, liberando a su amigo del “problema” en el que le quería meter Mariana. Se pone de manifiesto la “solidaridad” masculina frente a la “maldad” de la mujer que utiliza cualquier ardid para conseguir casarse, que parece ser el objetivo femenino.

Hay que destacar que la gran revolución formal e ideológica que se produce en los setenta y los ochenta, con el teatro de creación colectiva, hacía presagiar una evolución más rompedora que dejara atrás conceptos que parecían haberse quedado obsoletos. Pero, la realidad en la nueva dramaturgia de los noventa, es que se ha dado paso a las formas y conceptos sociales anteriores a la etapa más trasgresora. Las expectativas de grandes cambios formales y sociales han quedado relegadas con la

vuelta al autor individual y a la contención social. Quizá es un retorno natural al referente del orden establecido, tras las dos décadas de enfrentamientos en las que estuvo inmerso el país.

Aunque no podemos obviar que la convivencia de diferentes grupos sociales en las ciudades, fruto de los movimientos migratorios de los sesenta del campo a la ciudad, ha conllevado una evolución social, parafraseando a Adrianzén, el acercamiento de varias culturas lo que ha conseguido es una cultura “combi” que, en su opinión, “se elaboró con lo peor del capitalismo y del individualismo extremo”. Lo esperable hubiera sido una fusión cultural enriquecedora pero, al parecer no ha sido así. Lo peor, en su opinión es “la falta de interés de parte de los jóvenes por otras manifestaciones culturales, lo cual me parece terrible”. Es decir, nos encontramos de nuevo en un escenario que nos recuerda bastante al que describíamos al hablar de los años sesenta.

Para finalizar, hay que hacer constar que, desde finales del veinte, la generación de los autores teatrales más jóvenes, los nacidos a partir de los setenta, va en aumento y su trabajo y evolución será objeto de estudio para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

A) FUENTES PRIMARIAS

ADRIANZÉN, EDUARDO (2009): *Respira en Ponemos tu obra en escena*, Segundo Concurso de Dramaturgia Peruana 2008, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica, pp. 15-77.

AMÉZAGA, CARLOS GERMÁN (1898): *Sofía Perowskaia*, Lima, Gil, 80 pp.

ÁNGELES, ROBERTO (ed.) (2001): *Dramaturgia peruana II*, Lima, Latinoamericana Editores, 482 pp., antología [Roberto Ángeles, “La identidad de la nueva dramaturgia peruana”; Augusto Cabada y Roberto Ángeles, *¿Quieres estar conmigo?*; César de María, *Laberinto de monstruos*, Jaime Nieto, *Adiós al camino amarillo*; Gonzalo Rodríguez Risco, *La manzana prohibida*; Eduardo Adrianzén, *La tercera edad de la juventud*; Celeste Viale Yerovi, *Zapatos de calle*; Santiago Roncagliolo, *Tus amigos nunca te harían daño*; Mariana de Althaus, *Los charcos sucios de la ciudad*; Aldo Miyashiro, *Función velorio*; Alfredo Bushby, *Historia de un gol peruano*].

_____ (ed.) (2006): *Dramaturgia de la historia del Perú*, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica, 356 pp., antología [Roberto Ángeles, “Prólogo”; Eduardo Adrianzén, *Espinas*; Guillermo Nieto, *Ayacucho*; C. Fernando Casaretto Alvarado, *Los peruanos de Angamos*; Delfina Paredes, *Evangelina, retorno de la breña*; Ricardo Velásquez y Roberto Ángeles, *Contacto*; Alfonso Santistevan, *Pequeños héroes*; Aldo Miyashiro, *Un misterio, una pasión*; Mariana de Althaus, *Ruido*].

ÁNGELES, ROBERTO y CASTRO URIOSTE, JOSÉ (eds.) (1999): *Dramaturgia peruana I*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 438 pp., antología. [José Castro Urioste, “Introducción”; Grupo Cultural Yuyachkani, *Contraelviento*; Sara Joffré, *La hija de Lope*; Alonso Cueto, *Encuentro casual*; Alfonso Santistevan, *Vladimir*; César de María, *Sichi Sei Hokuku, o La historia del cobarde japonés*; César Bravo, *Hay que llenar la noche*; José Castro Urioste, *Ceviche en Pittsburgh*; Eduardo Adrianzén Herrán, *El día de la luna*; Rafael Dumett, *Números reales*; Roberto Sánchez-Piérrola, *Busca un nombre en el silencio*].

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA (1962): *Tupac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki / A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción*, Lima, Sangantay.

_____ (1983): *Obras Completas*, Lima, Editorial Horizonte, 5 vol.

ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid, Gredos, ed. trilingüe de Valentín García Yebra.

_____ (1985): *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, ed. y trad. de Antonio Tovar.

ASCENSIO SEGURA, MANUEL (1886): *Artículos, poesías y comedias*, Lima, ed. Carlos Prince.

BRECHT, BERTOLT (1964): *El alma buena de Se-chuan*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BUENAVENTURA, ENRIQUE (1964): *A la diestra de Dios Padre, Teatro*, ed. Carlos Solórzano, Méjico, Fondo de Cultura Económica.

BUENDÍA, FELIPE (1959): *Primer festival de literatura fantástica*, Lima, Ediciones Tierra Nueva, 3 vol.

_____ (1984): *El claustro encantado*, Lima, Editorial Perla.

_____ (1987): *Cuentos de laboratorio*, Lima, Editorial Perla.

_____ (1989): *Cuando el sol se apaga*, Lima, Editorial Desa.

COLCHADO LUCIO, ÓSCAR (1997): *Rosa cuchillo*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.

CUETO, ALONSO (2002): *Encuentro casual*, Lima, Peisa.

_____ (2005): *La hora azul*, Barcelona, Anagrama.

DILLÓN, DANIEL (2014): *Nueve piezas cortas*, Lima, ENSAD (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático).

ESCUDERO, RUTH (introd.) (1999): *Siete obras de dramaturgia peruana*, Lima, Teatro Nacional, Instituto Nacional de Cultura, 319 pp., antología. [Ruth Escudero, “Presentación”; Concurso Hacia una dramaturgia joven: Juan Manuel Sánchez, *Paralelos secantes*; Claudia Besaccia, *Lucía*; Ángel Barros, *La ciega*; Rolfe Mejía, *Avaricias*; Concurso Solari Swayne: Delfina Paredes, *Qoyllor Ritti*; Maritza Kirchhausen, *Con guitarra y sin cajón*; César Vega Herrera, *Las noches de luna*].

ESCUDERO, RUTH y RAMOS GARCÍA, LUIS A. (eds.) (2001): *Voces del interior: nueva dramaturgia peruana*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 271 pp., antología [Ruth Escudero, “Presentación”; York Febres, “Nota preliminar”; Luis A. Ramos García, “Las voces del interior en el teatro peruano”; Aureo Sotelo, *Karadoshu (El alma de Emiliano Pantoja)*; G. Juan Vilca, *Hatun yachaywasi (Gran casa del saber)*; Grupo teatral Yuyachkani (creación colectiva), *Los músicos ambulantes*; Javier Maraví Aranda, *Con nervios de toro*; Eduardo Valentín Muñoz, *Voz de tierra que llama*; Audaces Teatro (creación colectiva), *Tierra marcada*; César Vega Herrera, *Al diablo los cambios*; Daniel Dillón, *Sólo dime la verdad*; María Teresa Zúñiga, *Mades Medus*; Édgar Pérez Bedregal, *Autorretrato*].

JOFFRÉ, SARA: *La madre*, <http://www.oocities.org/teatroperuano/madre.html>, (Consultada noviembre 2014).

_____ (2002): *La madre en Obras para la escena*, Lima, UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), pp. 179-189.

ORTEGA, JULIO (1965): *Teatro*, Lima, Ediciones del Teatro de la Universidad Católica.

- PALMA, RICARDO (1911): *Poesías completas*, Barcelona, Maucci.
- _____ (1964): *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, Aguilar, 5ª ed.
- _____ (1977): *Cien tradiciones peruanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. VII.
- PARDO ALIAGA, FELIPE (1869): *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo*, París, Imprenta de los Caminos de Hierro A. Chaix et Cie.
- RIBEYRO, JULIO RAMÓN (1975): *Teatro*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 260 pp.
- _____ (1981): *Atusparia*, Lima, Ed. Rikchay, Perú, prólogo de Washington Delgado.
- RÍOS, JUAN (1961): *Teatro*, Lima, Talleres Gráficos de Torres Aguirre
- RONCAGLIOLO, SANTIAGO (2001): *Tus amigos nunca te harían daño*, en *Dramaturgia Peruana* II, ed. Roberto Ángeles, Lima, Latinoamericana Editores, pp. 301-349.
- _____ (2006): *Abril rojo*, Santillana, 2006.
- SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN (1961): *Teatro*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1967a): *Comedias y Juguetes*, Lima, Francisco Moncloa, tomo I.
- _____ (1967b): *Obras de Sebastián Salazar Bondy*, tomo II, Lima, Francisco Moncloa Editores.
- SANTISTEVAN, ALFONSO (2006): *Pequeños héroes*, en *Dramaturgia de la historia del Perú*, ed. Roberto Ángeles, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica.
- SOLARI SOWAYNE, ENRIQUE (1992): *Collacocha*, Lima, Fondo Editorial UNMSM, 78 pp.
- _____ (1995): *Collacocha*, Huaraz, Escuela Nacional de Arte Escénico.
- VALLEJO, CÉSAR (1979): *Teatro completo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2 vol.
- _____ (1924): “El pájaro azul”, en *El Norte*, (1-II).
- _____ (1928): “El año teatral en Europa”, en *Mundial*, (9-XII), 391.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2001): *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara.
- VILCA, GERVASIO JUAN (2001): *Hatun Yachaywasi*, en *Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 47-68.
- VV.AA. (1948): *Teatro peruano contemporáneo*, Lima, Huascarán, 324 pp., antología [Aurelio Miró Quesada, “Prólogo”; Juan Ríos, *Don Quijote*; Percy Gibson Parra, *Esa luna que empieza*; Sebastián Salazar Bondy, *Amor, Gran laberinto*].
- _____ (1959): *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 399 pp., antología [Jose Hesse Murga, “Prólogo”; Percy Gibson Parra, *Esa Luna que Empieza*; Juan Ríos, *Ayar Manko*; Bernardo Roca Rey, *La Muerte de Atahualpa*; Sebastián Salazar Bondy, *No Hay Isla Feliz*; Enrique Solari Swayne, *Collacocha*].

_____ (1992-1995): *Textos de teatro peruano*, Lima, Killka Editores, 3 vol.

ZAVALA CATAÑO, VÍCTOR (1969): *Teatro campesino*, Ediciones Universidad Nacional de Educación La Cantuta, Perú.

_____ (1983): *Teatro campesino*, Lima, Ediciones Escena Contemporánea.

ZÚÑIGA, MARÍA TERESA (2004): *Teatro, memoria y herencia*, Perú/Minneapolis, Teatro Nacional del Perú/Instituto Nacional de Cultura Huancayo, antología, ed. crítica de Luis A. Ramos García, y Nelsy Echávez Solano. [*Corazón de fuego; Zoelia y Gronelio; Metamorfosis; Mades Medus; Atrapados; Azote, tinto y carbón; Laberinto; Alas de mariposa; Danzando en las tinieblas*].

B) FUENTES SECUNDARIAS

ALBURQUERQUE, SEVERINO JOAO (1991): *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*, Detroit, Wayne State University Press.

ALEGRÍA, ALONSO (1988): “Nuestra Lima es más Perú”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, tomo 3: 287-288, Madrid, Centro de Documentación Teatral, dir. M. P. Coterillo, 4 tomos.

ALEGRÍA, CIRO (1962): “Nace una autora”, *Diario Expreso*, (8-II).

ALEXANDER, ROBERT J. (1991): *International Trotskyism 1929-1985. A Documented Analysis of the Movement*, Durham, Duke University Press

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (2002): “La estructura dramática”, *Las puertas del drama*, 10: 4-9.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1954): *Historia de la literatura hispanoamericana* Méjico D.F., Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 2 vol.

ANÓNIMO (1960): “El teatro es un tablado donde suben los cómicos a remedar la vida, declara Felipe Buendía”, *El Comercio*, (12-VIII).

ANÓNIMO (1998): “La noche del golpe”, *Caretas*,
<http://www.caretas.com.pe/1998/1536/golpe/golpe.htm>. (Consultada marzo 2015).

ANÓNIMO (2004): “Julián Boal. Teatro del oprimido”, *UNIA (Universidad Internacional de Andalucía)*,
http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=359. (Consultada abril 2015).

ARRIOLA GRANDE, MAURILIO (1983): *Diccionario literario del Perú, nomenclatura por autores*, Lima, Universo, 2 vol.

AYALA, JOSÉ LUIS (2009): “Un viaje a la pobreza”,
http://www.diariolaprimeraperu.com/online/entrevista/un-viaje-a-la-pobreza_43228.html. (Consultada diciembre 2014).

AZOR, ILEANA (1988): *Origen y presencia del teatro en nuestra América*, La Habana, Letras Cubanas.

BAQUERIZO, MANUEL J. (2003): “El teatro peruano contemporáneo. El retorno de los dramaturgos”, *Ciudad letrada*, www.geocities.com/ciudadletrada/art01.html. (Consultada septiembre 2003).

- BARBA, EUGENIO (2000): "Odin Teatret", *Odin Teatret. Nordisk Teaterlaboratorium*, <http://www.odinteatret.dk/>. (Consultada noviembre 2000).
- ____ (2000): "International School of Theatre Anthropology", www.odinteatret.dk/ista/history. (Consultada noviembre 2000).
- ____ (2000): "Theatre Anthropology", www.odinteatret.dk/ista/anthropology. (Consultada noviembre 2000).
- ____ (2002): *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*, ed. Lluís Masgrau, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- ____ (2011): "La casa con dos puertas", *Memorias de teatro, Revista del Festival de Teatro de Cali*, 9.
- BARBA, EUGENIO y SAVARESE, NICOLA (1991): *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Londres, Routledge.
- BASADRE, JORGE (1968): *Historia de la República del Perú*, Lima, Editorial Universitaria.
- BASSNET Mc GUIRE, SUSAN (1980): "An Introduction to Theatre Semiotics", *Theatre Quarterly*, 10, 38: 47-53.
- BATALLA, CARLOS (1996): "Un teatro de la esperanza", *Quehacer*, 101: 98-104.
- BECCO, HORACIO JORGE (1977): *Bibliografía general de las artes del espectáculo en América Latina*, París, UNESCO.
- ____ (1984): *Diccionario de literatura hispanoamericana. Autores*, Buenos Aires, Abril.
- BECERRA, EDUARDO, FERNÁNDEZ, TEODOSIO, y MILLARES, SELINA (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas.
- BEDOYA PETROVICH, ROBERTO ANÍBAL (2010): "Yego Teatro Comprometido", *Entre tachos y bastidores*, http://entretachosybastidores.blogspot.com.es/2010/08/yego-teatro-comprometido_30.html. (Consultada abril 2015).
- BEVERLY, JOHN (1993): *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BOAL, AUGUSTO (1973): *Caminos del teatro Latino-Americano*, La Habana, Casa de las Américas.
- ____ (1978): "Una experiencia de teatro popular en el Perú", en *Teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas.
- ____ (2002): *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba editorial.
- ____ (2008): *Theatre of the Opressed*, Londres, Pluto Press.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN (1973): *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos, II, 191.

_____ (1978): *Comentario de textos literarios: método semiológico*, Madrid, Cupsa, Cupsa Universidad, 22.

_____ (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

_____ (1992): *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

_____ (1997): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

_____ (2004): “Teatro y semiología”, *Revista digital Arbor* CLXXVII, 699-700, marzo-abril: 497-508.

_____ (2010): “El anti-teatro en la Cantante Calva”, *Pygmalion* 2: 57-78.

BUENAVENTURA, ENRIQUE (1963): “Notas sobre la psicología de los personajes”, <http://www.enriquebuenaventura.org/ensayos.php>. (Consultada mayo 2015).

_____ (1969): “El arte no es un lujo”, en *Teatro y política*, ed. Emile Copperman, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

_____ (1970): “Esquema general de El Método de trabajo colectivo del TEC”, *Cuadernos de teatro* 3 y 4: *Teoría y práctica del teatro*, Cali, Publicaciones del TEC.

_____ (1974): “teatro y política”, *Conjunto*, 22: 90-96.

_____ (1978): “Teatro y cultura”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, ed. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, Bogotá, Colcultura.

_____ (1985): “Metáfora y puesta en escena”, en *Notas sobre dramaturgia*, Archivo del TEC.

_____ (s.a.): “La creación colectiva como una vía del teatro popular”, *Archivo del TEC*.

BRAVO ELIZONDO, PEDRO (1975): *Teatro Hispanoamericano de Crítica Social*, Madrid, Playor.

_____ (1989): *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Instituto Internacional de Teoría Crítica del Teatro, Buenos Aires, Galerna.

BRECHT, Bertolt (1963): *Schriften zum Theater* vol. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, apud Toro, 1984: 185; *Escritos sobre teatro*, trad., Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

BRYANT, SHASTA M. (1976): *A Selective Bibliography of Bibliographies of Hispanic American Literature*, Institute of Latin American Studies, The University of Texas at Austin.

BROWNELL, VIRGINIA ANNE (1986): *Views of Religion in Contemporary Spanish American and Brazilian Drama*, Ann Arbor, Universidad de Michigan.

CÁCERES, DICK (2010): “La Antigua fábrica de actores”, *El comercio*, <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2010/04/la-antigua-fabrica-de-actores>. (Consultada marzo 2015).

CALVO C. BEATRIZ (1990): “Reencuentro Ayacucho '88. Octavo Encuentro Internacional de Teatro de Grupos”, *Latin American Theatre Review*, vol. 23, 2: 129-133.

CAMPO CASTELLO, GLORIA DEL (2010): “Las Muestras y el Movimiento de Teatro Independiente del Perú (1)”, *Asociación cultural Yawar*, <http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com.es/2010/01/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html>. (Consultada mayo 2015).

CÁRDENAS, MIGUEL ÁNGEL (1962): “Nace una autora”, *Diario Expreso*, (8-II).

CASTAGNINO, RAÚL H. (1974): *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*, Buenos Aires, Nova.

_____ (1984): *Teoría del Teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra.

CASTRO ARENAS, MARIO (1960): *Notas sobre teatro peruano*, Lima, Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

CASTRO BÉJAR, KIARA (2014): “Entrevista a Sara Joffré, Muestra Nacional de Teatro Peruano”, *Blog biopoéticas 2014*, <http://biopoeticas2014.blogdiario.com/categoria/entrevista-sara-joffre/>. (Consultada septiembre 2014).

CEBALLOS, EDGAR (dir.) (1991): “La Puesta en escena. Del texto a la representación”, *Revista Máscara*, año 2: 7-8.

CORNEJO, MARÍA ELENA (2000): “Tributo a la memoria. Cuatrotablas festeja sus bodas de plata con tres grandes funciones de gala y un retorno a los orígenes”, *Caretas*, <http://www.caretas.com.pe/1427/cultural/cultural.htm>. (Consultada julio 2015).

CORNEJO POLAR, ANTONIO (1981): “Historia de la literatura del Perú republicano” en *Historia del Perú*, Fernando Silva Santiesteban (coord.), Lima, Editorial Juan Mejía Baca, vol. 7: 9-188.

_____ (1983): “Literatura peruana: totalidad contradictoria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, 18: 37-50.

_____ (1989): *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

COX, MARK (2000): *El cuento peruano en los años de la violencia*, Lima, Editorial San Marcos.

_____ (ed.) (2004): *Pachatikray (el mundo al revés): testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Lima, Editorial San Marcos.

_____ (2008): “Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo)”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68: 227-268.

_____ (2010): *Sasachakuy Tiempo: memoria y pervivencia*, Lima, Pasacalle.

CHANG-RODRÍGUEZ, EUGENIO (1983): *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Trujillo, Editorial Normas Legales.

DAUSTER, FRANK (1973): *Historia del teatro hispanoamericano: siglos XIX y XX*, Méjico, De Andrea.

_____ (1993): “Hacia la historia del teatro hispanoamericano”, *Latin American Theatre Review*, vol. 26, 2: 9-16.

DE MARINIS, MARCO (1982): *Semiótica del teatro*, Milán, Studi Bompiani.

_____ (1986): “Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador”, *Gestos*, 1: 11-24.

DEGREGORI, CARLOS IVÁN (1985): *Los hondos y mortales desencuentros y Lucha armada y utopía autoritaria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Documentos de trabajo, 4 y 6.

_____ (2000): *Visperas*, en *El cuento peruano de los años de la violencia*, selección de Mark R. Cox, Lima, Ed. Universidad San Marcos.

DEGREGORI, CARLOS IVÁN y RIVERA PAZ, CARLOS (1993): *Fuerzas Armadas subversión y democracia. Redefinición del papel militar en un contexto de violencia subversiva y colapso del régimen democrático*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Documentos de Política, 5.

DELGADO, MARIO (2004): *La nave de la memoria: Cuatro tablas treinta años de teatro peruano*, Lima, Asociación para la Investigación Teatral Cuatro tablas, y Minneapolis, The State of Iberoamerican Studies Series.

DÍAZ, GRÉGOR (1993): “Pedagogía teatral en el Perú”, *Latin American Theatre Review*, vol. 27, 1: 65-70.

_____ (1998): “Treinta años de dramaturgia en Perú (1950-1980)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 31, 2: 173-188.

También publicado en <https://sites.google.com/site/gregordiazd/dramaturgia>. (Consultada en diciembre 2014).

DRIESSCHE, CLAIRE VAN (2010): tesina *La frontera movediza entre novela y teatro en la obra de teatro de Mario Vargas Llosa: Análisis de las acotaciones en su obra de teatro*, Universidad de Gante.

EIDELBERG, NORA (1985): *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.

_____ (1993): “El teatro en Lima en 1991 y 1992”, *Latin American Theatre Review*, vol. 26, 2: 191-195.

ESCOBAR, ALBERTO (1989): *El imaginario nacional*, Lima, Instituto de Estudios peruanos.

FAVRE, HENRI (1987): *Perú: Sendero Luminoso y horizontes ocultos*, Méjico D.F., Universidad Nacional Autónoma de Méjico.

FERNÁNDEZ COZMAN, CAMILO; GARCÍA BEDOYA, CARLOS y HUAMÁN, MIGUEL ÁNGEL (1990): "El Perú crítico: utopía y realidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31-32: 171-218.

FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, TEODOSIO (1975): "Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)", *Anales Literatura Hispanoamericana*, vol. 5: 331-347.

FO, DARÍO (1998): *Manual mínimo del actor*, Guipúzcoa, Hiru.

FORGUES, ROLAND (1988): *Palabra viva: hablan los dramaturgos*, Lima, Librería Studium Ediciones, tomo 3.

_____ (1993): *Perú, entre el desafío de la violencia y el sueño de lo posible*, Lima, Minerva.

FOSTER, WILLIAM D. (1981): *Peruvian Literature: A Bibliography of Secondary Sources*, Metuchen, Scarecrow Press.

FREIRE, PAULO (1972): *Pedagogía del oprimido*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

FUENZALIDA, FERNANDO (1970): "Poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo" en *El indio y el poder en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Perú Problema 4: 15-87.

GÁLVEZ, ELVIRA DE (1967): "Buendía, polifacético", *La Prensa*, (29-XII).

GAMIO, JUAN IGNACIO (1955): *Dramaturgos peruanos: estudios de teatro peruano*, Lima, Servicio de Difusión de la Escuela de Arte Escénico.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (1991): "Teatro, drama, texto dramático, obra dramática. (Un deslinde epistemológico)", *Revista de Literatura*, LIII: 371-390.

_____ (2003): *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.

_____ (2004): *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos.

_____ (2007): "La dramatología en la teoría del teatro" en *Estudios Literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, ed. María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, CARLOS (1990): *Para una periodización de la literatura peruana*, Lima, Latinoamericana Editores.

_____ (2004): *Para una periodización de la literatura peruana*, 2ª edición corregida y aumentada, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HUERTA CALVO, JAVIER (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO y DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (ed.) (1975): *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA YEBRA, V. (1974): “La Poética de Aristóteles” en la edición trilingüe de la *Poética* de Aristóteles, Madrid, Gredos.

GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL (ed.) (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros.

GARZÓN CÉSPEDES, FRANCISCO (1978): *El teatro latinoamericano de creación colectiva. Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Casa de las Américas.

GEIROLA, GUSTAVO (2003): “La escritura indignada: entrevista a César de María”, *Latin American Theatre Review*, vol. 36, 2: 95-102.

_____ (2014): *Antígona en la frontera*, <http://gustavogeirolacreacion.blogspot.com.es/>. (Consultada marzo 2015).

GIRALDO, DIEGO (2004): “Adiós al poeta, director y dramaturgo Enrique Buenaventura. Mi querido, my dear”, *El Tiempo*, (5-I).

GOIC, CEDOMIL (1988): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Crítica, 3 vol.

GONZÁLEZ, MARIANELA (2010): “Entrevista con Sara Joffré. El teatro es también para pensar”, *La Jiribilla*, http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n456_01/456_03.html.

GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO (1990): *Retablo de autores peruanos*, Lima, Ediciones Arco Iris.

_____ (1991): *El Perú es todas las sangres*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

GROTOWSKI, JERZY (1968): *Towards a poor Theatre*, Nueva York, Simon and Schuster.

GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO (2006): “Introducción” a la *Teoría del teatro* de Santiago Trancón, Madrid, Fundamentos.

HART, STEPHEN (1988): “El compromiso en el teatro de César Vallejo”, *En torno a César Vallejo*, ed. A. Merino, Júcar, 209-219.

HEBBLETHWAITE, FRANK P. (1969): *A Bibliographical guide to the Spanish American Theater*, Washington, Pan American Union.

HERNÁNDEZ, RAFAEL (1986): *Aproximaciones a la dramaturgia de V. Zavala Cataño: influencias en la estructura dramática del Teatro campesino*, Lima, Centro de Estudios del Teatro Peruano.

HIGGINS, JAMES (1987): *A History of Peruvian Literature*, Liverpool, Francis Cairns.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO (1997): “El oficio de espectador”, presentación a *La Escuela del espectador* de Anne Ubersfeld, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 12: 7-8.

_____ (2012): *El legado de Brecht*, Madrid, Publicaciones de la ADE, Debate, 19.

HUERTA CALVO, JAVIER (ed.) (2003): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.

INGARDEN, ROMAN (1997): “Las funciones del lenguaje en el teatro” en *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libro, comp. e introducción María del Carmen Bobes Naves.

JANSEN, STEEN (1984): “Le rôle de l’espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un “modèle” du genre dramatique et sur le *Sei personaggi in cerca d’autore* de Pirandello”, en Schmid y Van Kesteren (eds.) (1984): *Semiotics of drama and theatre. New perspectives in the theory of drama and theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 254-289.

JOFFRÉ, SARA (1973): “Theatre Notes. Simposio de Teatro Latinoamericano en UCLA”, *Latin American Theatre Review*, vol. 7, 1: 99-106.

_____ (1974): “¿Existe un teatro peruano?”, *Latin American Theatre Review*, vol. 8, 1: 93-94.

_____ (1978): *Teatro peruano. Cuestionario: autores peruanos*, Lima, Lluvia Editores, vol. 4.

_____ (1979): “An Open Letter from Los Grillos (2 abril 1979)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 13, 1: 28.

_____ (1993): *Críticos, comentaristas y divulgadores*, Lima, Lluvia Editores.

_____ (1997): “El motín en el inventario del teatro peruano de 1970 a 1996”, *Boletín Yawar*, <http://quienessomos-yawar-teatro.blogspot.com.es/2010/02/las-muestras-y-el-movimiento-de-teatro.html>. (Consultada marzo 2015).

_____ (2009): “Muestra y talleres de teatro peruano. Antología desde la otra orilla”, *Biocronología Muestra Nacional de Teatro-Perú*, <http://biocronologiamuestrateatroperu.blogspot.com.es/>. (Consultada junio 2015).

JOFFRÉ, SARA et al. (1997b): *El libro de la Muestra de teatro peruano*, Lima, Lluvia Editores.

JONES, WILLIS KNAPP (1966): *Behind Spanish American Footlights*, Austin, University of Texas Press.

KOWZAN, TADEUSZ (1975): *Littérature et spectacle*, La Haya-París, Mouton; *Literatura y espectáculo*, trad. Manuel García Martínez, Madrid, Taurus, 1992.

_____ (1992): “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, *El teatro y su crisis actual*, Documentos, Caracas, Monte Ávila Editores.

LARCO, JUAN (1988): "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino", *Quehacer*, 54: 80-86.

LARTHOMAS, PIERRE (1980): *Le langage dramatique*, París, Presses Universitaires de France.

LAUER, MIRKO (1989): *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores.

LÓPEZ ALFONSO, FRANCISCO JOSÉ (1994): "En el Centenario de Mariátegui", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 531: 7-18.

LÓPEZ DE QUESADA, MARÍA VERÓNICA: "Teatro revolucionario. Bertolt Brecht y la estética marxista", *Al margen*, <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/literatura/brecht/>. (Consultada enero 2006).

LOSADA, ALEJANDRO (1976): *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LUCHTING, WOLFGANG A. (1982): "El teatro de Julio Ramón Ribeyro", *Hispanamérica*, año 11, 31: 93-100.

LUQUE BEDREGAL, GINO (2009): tesis doctoral *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*, Universidad Autónoma de Barcelona.

LUZURIAGA, GERARDO (edit.) (1978): *Popular Theatre for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English*, Los Ángeles, UCLA, Latin American Center Publications.

_____ (1990): *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente*, Méjico, Universidad Autónoma de Puebla.

LYDAY, LEON F. y WOODYARD, GEORGE W. (1976): *Dramatists in Revolt. The new Latin American Theater Criticism 1940-1974*, Austin, University of Texas Press.

MARIÁS, JULIÁN (1949): *El método histórico de las generaciones. Obras de Julián Mariás*, vol. 6, Madrid, Revista de Occidente.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS (1928): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1ª edición.

MARTÍN ADÁN (1968): *De lo barroco en el Perú*, Lima, UMSM Fondo Editorial.

MARTÍNEZ FERRER, BEATRIZ (2006): *Entrevista y charlas con Susana Frank*, Cuernavaca, Méjico, Morelos.

MAYER, ENRIQUE (1970): "Mestizo e indio: el contexto social de las relaciones interétnicas" en *El indio y el poder en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Perú Problema, 4.

MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (comp.) (1987): *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros.

MEDIAVILLA, PAZ (1995): "Celebrating Spanish Theatre", *Guidepost*, (28-IV), 10-11.

_____ (1998): "Ayacucho revisited", *Guidepost*, (29-V), 12-13.

_____ (2001): "Mythos. La Historia se construye sobre miles de cadáveres", *Babab*, <http://www.babab.com/no06/mythos.htm>. (Consultada junio 2015).

_____ (2013): "Entrevista al escritor Luis Miguel Pérez Madrid", *Crossroads radio*, <http://radiocrossroads.blogspot.com.es/2013/02/lunes-de-teatro-04-entrevista-al.html>. (Consultada junio 2015).

MENESES, CARLOS (2012): "Alegoría del hombre triste", *Laguna brechtiana*, <http://lagunabrechtiana.blogspot.com.es/2012/05/alegria-del-hombre-triste-carlos-coco.html>. (Consultada octubre 2014).

MONLEÓN, JOSÉ (1972): "Entrevista con Enrique Buenaventura", *Primer Acto*, 145: 22-32.

MONTALBETTI, MARIO (coord.) (1981): *Literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Mosca Azul Editores.

MORRIS, CHARLES (1971): "Foundations of the Theory of Signs", *Foundations of the Unity of Science*, vol. I, 1-10: 79-84.

MORRIS, ROBERT, J. (1971): "The Dramatic perspective in contemporary Peru", *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, 1.

_____ (1972): "The Theatre of Julio Ortega", *Latin American Theatre Review*, vol. 6, 1: 41-51.

_____ (1977): *The Contemporary Peruvian Theatre*, Lubbock, Texas Tech Press.

MUKAROVSKY, JAN (1971): *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón.

_____ (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

NATELLA, ARTHUR A. (1982): *The New Theater of Perú*, Nueva York, Senda Nueva de Ediciones.

NEGLIA, ERMINIO G. (1975): *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*, Bogotá, Stella.

_____ (1985): *El Hecho teatral en Hispanoamérica*, Roma, Bulzoni.

OLESKIEWICZ, MALGORZATA (1989): "XIII Muestra nacional de Teatro. The New Theatre in Perú", *The Drama Review*, vol. 33, 3: 11-17.

_____ (1995): *Teatro popular peruano: del precolombino al siglo XX*, Universidad de Varsovia, Centro de Estudios Latinoamericanos.

OLIVER, WILLIAM I. (ed. y trad.) (1971): *Voices of change in the Spanish American Theater*, antología, Austin, University of Texas Press.

OLMAN, BERTEL (1971): *Alienation: Marx's Conception of Man in Capitalist Society*, Cambridge University Press.

ORTEGA, JULIO (1971): *Imagen de la literatura peruana actual*, Lima, Editorial Universitaria.

_____ (1974): *La imaginación crítica (Ensayos sobre la modernidad en el Perú)*, Lima, Peisa.

_____ (1980): "Identidad y cultura en el Perú", *Cuadernos políticos*, 24: 78-87.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL (1974): "Vallejo entre la vanguardia y la revolución" en Julio Ortega, ed., *César Vallejo*, Madrid, Taurus, pp. 70-84.

PALMA, ANGÉLICA (1933): *Ricardo Palma*, Buenos Aires, Tor.

PAVIS, PATRICE (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

PAZ SOLDÁN UNANE, PEDRO (1938): *Diccionario de Peruanismos*, París, Desclée de Brouwer.

PERALES, ROSALINA (1992): "El Tercer Teatro en Latinoamérica o abrir la Caja de Pandora", en *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, ed. Peter Roster y Mario Rojas, Argentina, Galerna, pp. 149-156.

_____ (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo. 1967-1987*, Méjico, Grupo Editorial Gaceta S.A., 2 vol.

PIGA, DOMINGO (1992): "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80", *Latin American Theatre Review*, vol. 25, 2: 137-149.

PISCATOR, ERWIN (2001): *El teatro político y otros materiales*, Guipúzcoa, Hiru.

PODESTÁ, BRUNO (1973): "Teatro Nacional Popular: un teatro popular o la popularización del teatro. (Entrevista con Alonso Alegría)", *Latin American Theatre Review*, vol. 7, 1: 33-41.

PODESTÁ, GUIDO (1985): *César Vallejo. Su estética teatral*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PORRAS BARRENECHEA, RAÚL (1974): *Mito, tradición e historia del Perú*, Lima, Peisa.

QUIROZ TORRES, MAURICIO (2010): "Apartheid en Perú. Censuran teatro de Víctor Zavala Cataño", *El Diario internacional*, <http://www.eldiariointernacional.com/spip.php?article2942>. (Consultada enero 2015).

RAMA, ÁNGEL (1984): *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos aires, Editores El Andariego.

RAMA, ÁNGEL et al. (1974): *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores.

RAMÍREZ, BERNARDINO (2000): *Moros y cristianos en Huamantanga-Canta. Herencia colonial y tradición popular*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (2013): "La fiesta patronal del señor de Huamantanga-Canta", *Santuarios, fiestas patronales, peregrinaciones y turismo religioso*, <http://www.eumed.net/libros-gratis/2013/1281/huamantanga.html>. (Consultada marzo 2015).

RAMOS GARCÍA (2000): "El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa", *Latin American Theatre Review*, vol. 34, 1:173-192.

REÁTEGUI, ELGA (2011): "Carlos Meneses: quiero que me recuerden como un pobre diablo sin malas intenciones", *Elga Reátegui*, <http://elgareategui.blogspot.com.es/2011/08/carlos-meneses-quiero-que-me-recuerden.html>. (Consultada abril 2015)

REEDY, DANIEL R. y MORRIS, ROBERT J. (1967): "The Lima Theatre 1966-67", *Latin American Theatre Review*, vol. 1, 1: 26-38.

RELA, WALTER (1988): *A Bibliographical Guide to Spanish American Literature*, Nueva York, Greenwood Press.

RIVA AGÜERO, JOSÉ DE LA (1962): *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1ª ed. 1905.

RIVERA SAAVEDRA, JUAN (2007): *Apuntes para una historia del teatro peruano*, Universidad Alas Peruanas, Fondo Editorial.

RIZK, BEATRIZ J. (1987): *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, published by The Prisma Institute in cooperation with the Institute for the Study of Ideologies and Literature.

_____ (1991): *Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva*, pról. Emilio Carballido, Méjico, Gaceta.

RODRÍGUEZ REA, MIGUEL ANGEL (1985): *La Literatura Peruana en Debate: 1905-1928*, Lima, Ediciones Antonio Ricardo.

_____ (1992): *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*, Lima, Universidad Católica del Perú.

ROJAS-TREMPE, LADY (1994): "Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca", *Latin American Theatre Review*, vol. 28,1:159-165.

ROJAS, MARIO y ROSTER, PETER (eds.) (1992): *De la Colonia a la Posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna.

ROJO, GRINOR (1972): *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo. (Generación de dramaturgos de 1927)*, Santiago, Ediciones Universitarias Valparaíso.

RUBIO ZAPATA, MIGUEL (2001): *Notas sobre teatro*, Lima, Grupo cultural Yuyachkani, ed. de Luis A. Ramos.

_____ (2006): "Sobre islas y bosques. Notas de viaje al Odin, 1994-1995", *Tablas* 3-4/06, vol. 74.

RUYTER, NANCY LEE (2008): "Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz", *Critical Act*, 2: 163-73.

SÁINZ DE MEDRANO, LUIS (1989): *Historia de la Literatura Hispanoamericana desde el Modernismo*, Madrid, Taurus.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, HUGO (1986): "El teatro de Cuatrotablas: entre el rito y la serpiente", *Conjunto*, 68: 27-41.

_____ (1987): "Cuatrotablas, Yuyachkani y la identidad nacional", *Latin American Theatre Review*, vol. 20, 2: 81-83.

_____ (1988): "1968-1998: Modernidad, eclecticismo y ruptura", *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Hispanoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, tomo 3, pp. 297-308.

_____ (1988b): "Cuatro Tablas y Yuyachkany, los heterodoxos del teatro peruano", *Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de documentación teatral, tomo 3, pp. 309-313.

_____ (1990): "El teatro peruano de los 80: las marcas de la historia y de la violencia de estos días", *Conjunto*, 82: 34-45.

_____ (1992): "La Muestra de teatro, lugar de encuentro y hallazgo", *Textos de teatro peruano*, Lima, Killka Editores, vol. 1.

_____ (1995): "La Memoria teatral de los 80", *Textos de teatro peruano*, Lima, Killka Editores, vol. 3.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO (1943): *La Literatura del Perú. (1939 y 43)*, Buenos Aires, Literaturas Americanas I.

_____ (1955): *Repertorio Bibliográfico de la Literatura Latinoamericana*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 3 vol.

_____ (1973): *Historia Comparada de Literaturas Americanas*, Buenos Aires, Losada, 4 vol.

_____ (1973b): *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, Lima, P.L. Villanueva Editorial, 5 vol.

_____ (1974): *Introducción Crítica a la Literatura peruana*, Lima, P.L. Villanueva Editorial, 2º ed. corregida y aumentada.

_____ (1974b): *Panorama de la Literatura del Perú desde sus orígenes hasta nuestros días*, Lima, Imp. Edit. Jurídica.

SÁNCHEZ LIHON, DANILO (2011): “Libertad para el fundador del Teatro campesino. 20 años de prisión por sus ideas”, *Libertad Víctor Zavala Cataño*, https://www.facebook.com/libertadvictorzavala/info?tab=page_info. (Consultada marzo 2015).

SCHMID, H. y VAN KESTEREN, A. (eds.) (1984): *Semiotics of drama and theatre. New perspectives in the theory of drama and theatre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.

SCHOLES, ROBERT (1974): *Structuralism in Literature, an Introduction*, New Haven, Yale University Press.

SLAWSON, RICHARD J. (1991): “The Teatro Nacional Popular and Peruvian Cultural Policy (1973-1978)”, *Latin American Theatre Review*, vol. 25, 1: 89-95.

SPALDING, KAREN (1972): *De indio a campesino*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

SPANG, KURT (1991): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Eunsa.

STARN, ORIN; DEGREGORI, CARLOS IVÁN y KIRK, ROBIN (1995): *The Peru reader: History, Culture, Politics*, Durham, Duke University Press.

SUÁREZ RADILLO, CARLOS MIGUEL (1971): *Teatro contemporáneo hispanoamericano*, Madrid, Escelicer, tomo 1.

_____ (1975): *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Una experiencia radiofónica de difusión teatral*, Zaragoza, Litho Arte.

_____ (1976): *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Caracas, Equinoccio.

TAYLOR, DIANA (1991): *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*, Kentucky, The University Press of Kentucky.

TODOROV, TVZETAN (1971): *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta.

_____ (1988): “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 31-48.

TOMACHEVSKI, BORIS (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.

TORO, FERNANDO DE (1984): *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica*, Canadá, Girol Books.

_____ (1984b): *Semiótica del Teatro. Del Texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

_____ (1999): *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Antropología, semiótica, teatro latinoamericano, post-modernismo, post-colonialismo, feminismo, post-colonialidad*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.

TORRE BARRÓN, ARCELIA DE LA (1999): *Arte y política en Neruda y Brecht ante la guerra civil española*, México, Gobierno del Estado de Sinaloa.

TORRES VILAR, NATALIA (2012): tesis doctoral *La participación de la madre en la inscripción del orden simbólico en algunos textos de dramaturgia limeña contemporánea*, Pontificia Universidad Católica del Perú.

TORRICELLI, FLAVIA (1999): “Entrevista a Augusto Boal”, *Dramateatro*, http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/edicion_prueba_2/boal.html. (Consultada mayo 2015).

TRANCÓN, SANTIAGO (1998): “Actualidad de Bertolt Brecht”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 581: 77-83

_____ (2006): *Teoría del teatro*, Madrid, Fundamentos.

THOMASSEAU, JEAN MARIE (1997): “Para un análisis del para-texto teatral”, en *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco Libro, comp. e introducción María del Carmen Bobes Naves, pp. 83-118.

UBERSFELD, ANNE (1977): *Lire le Théâtre*, París, Éditions Sociales, *Semiótica teatral*, trad. y adaptación Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra, 1998.

_____ (1997): *La escuela del espectador*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 12.

UGARTE CHAMORRO, GUILLERMO (s.a): *Manuel A. Segura creador de la comedia peruana*, Lima, Escuela Nacional de Arte Escénico, Estudios de Teatro Peruano.

VALENZUELA, ANGÉLICA (1998): “El teatro, última reserva ecológica del hombre: Mario Delgado”, *Diario El Universal*, México.

VALERO JUAN, EVA (2005): “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición”, *Anales de Literatura Española*, 18: 351-366.

VARGAS LLOSA, MARIO (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

VARGAS SALGADO, CARLOS (2008): “¿Autores o dramaturgos? Escribir para el teatro en el Perú a inicios del milenio”, *Teatralidades*, vol. 1, 1: 27-42.

_____ (2011): tesis doctoral *Teatro peruano en el periodo del conflicto armado interno (1980-2000): estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*, Universidad de Minnesota.

VARLEY, JULIA (2011): “El sentido regalado”, *Memorias de teatro*, 9.

VELARDE, SERGIO (2014): “Lucía Irurita. Homenajes 2014”, *Centro peruano de teatro ITI*, <http://itiunescooperu.blogspot.com.es/2014/03/lucia-irurita.html>. (Consultada enero 2015).

VILLAGÓMEZ, ALBERTO (2014): “La violencia política en el teatro peruano”, *Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/243-la-violencia-politica-en-el-teatro-peruano>. (Consultada diciembre 2014).

VILLEGAS, JUAN (1982): *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.

_____ (1991): *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books.

WARREN, AUSTIN y WELLEK, RENÉ (1959): *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

WATSON, IAN (1990): “Reencuentro Ayacucho’88: the 8th International Gathering of Group Theatre”, *Latin American Theatre review*, vol. 23, 2: 115-133.

WILLIAMS, RAYMOND (1977): *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press.

YACCAR, MARÍA DANIELA (2010): “En Perú hay mucha gente pobre haciendo teatro”, Agencia *Nan*, <http://lanan.com.ar/2010/12/sara-joffre-en-peru-hay-mucha-gente-pobre-haciendo-teatro>. (Consultada diciembre 2014).

ZAVALA, VÍCTOR (1971): “Apuntes biográficos del grupo Teatro Campesino”, *Diario El Correo de Huancayo*, (30-V).

_____ (2009): “Con Motivo de cuarenta años de la publicación del libro *Teatro campesino*”, *40 años de teatro campesino en el Perú*, <http://teatrocampesino.blogspot.com.es/2009/11/con-motivo-de-cuarenta-anos-de-la.html>. (Consultada marzo 2015).

_____ (2009): “La gallina”, *40 años de teatro campesino en el Perú*, <http://teatrocampesino.blogspot.com.es/2009/08/blog-post.html>. (Consultada abril 2015).

ZUBATSKY, DAVID (1986): *Latin American Literary Authors: An Annotated Guide to Bibliographies*, Nueva York, The Scarecrow Press.

SUMMARY

An Approach to contemporary Peruvian theatre (1960-2000) is a work of research that attempts to justify an initial assumption: contemporary Peruvian theatre could not have come to an end at the close of the 1950s with the few writers mentioned briefly in histories of literature, such as Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne, Juan Ríos and Julio Ramón Ribeyro. Moreover, these are writers noted for their work in other areas of literature and not specifically defined as playwrights. There must have been a new generation of theatrical authors starting in the 1960s who did not gain notoriety in Peru or, of course, beyond its borders.

In the preface to his collected works, Mario Vargas Llosa gives us a clue that illustrates this period: “To write theatre in the Lima of those years, was worse than to weep; it was almost to condemn yourself never to see what you wrote on the stage, which is even sadder and more frustrating than it is for a poet or novelist to die unpublished.” [2001: 4] The huge social inequality that characterised Peruvian society at the time meant that only a small elite had access to theatres. Moreover, the theatre was seen as a place for entertainment rather than cultural expression, as Sara Joffré hints in her work *La madre*:

... because (*She approaches the audience as if to reveal a secret.*) apart from a few crude expressions, do you know where the fun of my show lies? (*She laughs out loud.*) Well, since decent ladies and gentlemen like some strange things when it comes to enjoying themselves... (*She ponders and has her doubts.*) and as one doesn't have much to offer any more, they announce me as a transvestite, but I'm not a transvestite... Of course not, I can show you my thing right now, but no, I won't go that far, I already said that when it comes to all that vulgar stuff... Well, that is when they don't demand it as a condition for having food on the table, of course... so the transvestites now earn more than we do, because of course a transvestite is more persuasive than an old woman... Well... you understand...

So the theatres needed to make sure they didn't lose money on their productions and so they staged either successful productions from the European theatre or popular entertainments that guaranteed a good box office. Moreover, publication and critical interest was the privilege of few, as made clear by the writer Felipe Buendía, in an interview given on receiving the National Award for Theatre in 1960: "As everything functions according to more or less mean-spirited, more or less partial interests, you actually never really know the value of anything." [Anonymous, 1960] It was only through some small subsidies from the National Theatre Directorate and private funding from universities meant that a few Peruvian authors were able to become known.

The aim of this work is to verify this initial intuition and offer an overview of theatre in Peru from the decade of the 1960s to the end of the 20th century. It is a period marked by political and economic instability, which will prove decisive socially and be reflected in the approaches adopted to theatre during this time.

Part 1 of this work therefore goes in some depth into the circumstances that gave rise to the situation of theatre in the 1960s and studies a number of plays that offer an overview of the decade. Two of the plays were unpublished until now: *La Broma* by Felipe Buendía (Annexe III) and *Caperucita y el lobo rojo* by Carlos Meneses (Annexe II). To complete the overview of theatre in the decade, there is a study of *El intruso* by Julio Ortega, a good example of the influence that the European theatre of the early 20th century still had for Peruvian authors in the 1960s. Another play studied is *La gallina*, one of the works that forms part of Víctor Zavala's *Teatro campesino* collection. Víctor Zavala is one of the few Peruvian authors to benefit from the initiatives designed to stimulate theatre in the 1960s. *El gallo*, another of the works that make up his *Teatro campesino*, won him a monologue competition organised by the Theatre of the University of San Marcos. It ran for a long season and was mentioned by specialist critics.

One author who has undoubtedly earned her place in Part 1 is Sara Joffré. First, because of the interest of her theatre; and second, because of her pioneering search for the true identity of Peruvian theatre. One of her initiatives in this respect was as promoter of the Muestras Nacionales de Teatro (National Theatre Festival), which began in 1975. The idea of her projects was to rescue from anonymity a large number of playwrights who would otherwise not have become known. But the results of this

initiative were not what she had expected, as it coincided with a specific political period, with which Part 2 of this study deals.

The first timid steps in search of social equality and attempting to break with the situation that had kept society in perpetual political and economic crisis had their apogee in the 1970s. The government led by General Juan Velasco Alvarado, who seized power in a coup in 1968, that lasted until the late 1970s, made profound changes in society. Unlike other coups in Peru, the coup had the peculiarity of being Marxist in ideology, and stressed the importance of ending social inequality, extending literacy across the whole of society and promoting and bringing together the different cultures that make up Peruvian society, which had been left on the sidelines during the country's contemporary history. The figures that appear on the scene in this period include Augusto Boal, Eugenio Barba and Enrique Buenaventura. With them there was a sudden outburst of a new way of looking at and performing theatre: the theatre of collective creation. Reflecting the new social order, the figure of director in group theatre became blended with the rest of the members of the group, who all make their contributions to the staging of the performances. In fact, when Sara Joffré conceived of theatrical festivals as a means of bringing to light unknown authors, she could not have imaged the flood of theatrical groups that flourished and took over the festivals, instead of the individual playwrights she had expected.

In this work I highlight two of these groups, Cuatrotablas and Yuyachkani, the latter particularly in its collaboration with an initiative of the Truth and Reconciliation Commission in its task of reconstructing the country after 2001.

Since 1980 and until the mid 1990s, Peru was immersed in an internal conflict. The crisis in the country reached a high point and subversive groups faced off against the government-backed paramilitary groups in a crossfire with the civil population in the middle. During this period, theatrical groups took the place that until then had been occupied exclusively by commercial theatre and ensured plays continued to be staged. They also gave a great deal of importance to the training of future stage professionals by creating drama schools.

Starting in the mid-1990s, a period that Part 3 of this work studies, the situation began to return to normal. Authors who had been overtaken by the emergence of group theatre began to emerge again: Alfonso Santistevan, María Teresa Zúñiga, Rafael

Dummet, César de María, Alfredo Bushby, César Bravo and Maritza Núñez, among others. In 1995 the National Institute for Culture appointed Ruth Escudero Director of the National Theatre, which promoted new Peruvian playwrights and once more staged national classics. The development of online communication made it easier to publish and spread knowledge about authors who until then would have remained anonymous. César de María, for example, created the first website that includes information on active playwrights and some unpublished plays.

Annexe IV of this work includes an edition of the unpublished play *Casualmente de negro* by Maritza Kirchhausen, written in 1989. I analyse it in Part 3, together with *El día de la luna* by Eduardo Adrianzén, *Quijote* by Daniel Dillón, *Encuentra casual* by Alonso Cueto and *Tus amigos nunca te harían daño* by Santiago Roncagliolo. Curiously, although a substantial number of these playwrights and theatrical professionals were formed within theatre groups, they were more interested in their work as individual authors rather than group creation.

Their plays reflect the concerns of these young playwrights: sexual identity, student life, the lack of future, emigration, personal relationship, family life and children, friendship. The recent period of political violence is not a common subject; although it is dealt with by some authors such as César Bravo in his work *Entre dos luces*. More typical is what happens in the work of Maritza Kirchhausen, for example, where although there is no discussion of the conflict, it makes its impact on stage through power cuts, explosions, and voices on the radio that tell us what is happening in the outside world.

However, as we have seen, the issue of violence is not usually dealt with directly; rather, what each work shows is the society that has emerged from this period: the results of the events occurring in society. The two major recurring themes are the figure of the absent father and machismo in society, which is patent in all the works.

As this work's title indicates, it offers an approach to contemporary Peruvian theatre. It does not attempt to list the biggest possible number of authors and works in the form of a dictionary or encyclopaedia, but rather to study a number of specific works that offer us a glimpse of theatrical output at various times, framed in its historical and literary context.

The base of this analysis uses the approach of María Del Carmen Bobes Naves, who explains that dramatic texts include a literary text and a theatrical text: “Dramatic text is a Literary text that offers various readings and a Theatrical text that offers a variety of stagings.” [2010: 57-58] Dramatic text includes all the data needed for staging the play. Dramaturgy is the process through which the director stages or “translates” a play onto the stage. My study of the plays is therefore based on what I call the dramaturgy of the reader. In a similar way to directors, readers of theatrical works create their own dramaturgy when they read a play and produce “their own staging” with the information that the author gives them and with their own personal history.

Another reference I used for analysing the plays is Luis García Barrientos, who suggests that in order to study something, whatever it is, the first thing to do is to analyse the parts of which it is made up and then to present a personal interpretation of it:

To comment (ultimately, to describe and assess) any “class” of objects, such as an office desk, a theatrical work or a swimsuit, it is above all useful to know how they are made and what they are used for, in other words to determine their form and function... Thus the term “analysis” will mean the analytical operations that require a technical knowledge of the object and that can identify the significant elements of it; these are “isolated” artificially from operations of a more creative nature that lead to the attribution of a sense to the elements analysed, in other words the interpretation or commentary as such. [2003: 15]

What distinguishes theatrical works from other types of literary creations is that they are made up of two sub-texts: dialogue and stage directions. For this initial analytical phase of artificially “separating and isolating” the parts that constitute a theatrical work, as defined by Barrientos, I have taken Thomasseau as a reference. He states: “The paratext is the printed text (in italics or in another type of character that differentiate it, always visually, from the other part of the work) that wraps the dialogue text in the discourse of the theatrical work.” [1997: 84] He also specifies a number of useful guidelines for dealing with this primary phase of analysis of a theatrical work.

But we should not forget that a dramatic text is a complex and perfect amalgam of text, the interpretative materiality of actors, and space-time materiality, which is reconstructed in each staging for each spectator, and at each reading for each reader of a theatrical work. Thus, progressing from analysis to interpretation of the dramatic texts I have taken as a reference the work of P. Larthomas [1980], which states that a dramatic text is made up of a series of “texts”, referring to the content, the pragmatic function and the semiotics of theatrical text: “texts” can be oral-verbal, paraverbal, dynamic-corporal, external characterising, internal characterising, proxemic, musical and sonic, fixed spatial, mobile spatial, temporal and rhythmic. A fully worked-out theatrical text includes most of these “texts” specified by Larthomas. Study of these codes and signs that make up the theatrical work will clear the path to approaching what the author wants to transmit with his work.

In studying the theatre of this period, I have also taken into account the theatrical principles of Bertolt Brecht, who became influential across the whole of Latin America from the mid-1950s and in Peru particularly since the decade of the 1960s. Brecht rejects the identification of the spectator with the interpreter because he understands this as a way of manipulating the audience. He proposes a didactic theatre in which the audience has to take its own decisions according to what is being presented on the stage. I note that the influence of Brecht on Peruvian theatre was more ideological than formal, as the writer Víctor Zavala states.

Following the principle that the dramatic text is written to be staged, my study focuses on the dramaturgy, in other words all the elements that lead to staging it. According to the classification made by Pavis, this includes the action, the characters, the space and the time; the text and discourse (paratext/dialogue text), its main components and mechanisms for representation; theatrical genres and forms; the staging, in terms of the guidelines given by the author in the text to be staged; and the work's semiology [1998: 14], which in this case is my own personal approach, as a recipient of the dramatic work. In this, I will use Barrientos, who states: “... the move from analysis to comment must be made on the bridge that goes from “forms” to meanings; a move from identifying the technical means used to attributing a meaning to them that is consistent the aims or semantic effects of the work.” [2003: 118].

For this study I have also followed the principles of Barrientos in terms of the four elements that he considers basic in the theatre: characters, time, space and the public. The way in which the author resolves these imponderables confers value to a dramatic text.

I start from the basis that every theatrical work is a unique act of communication established through all its signs and significant units. I have used as a reference in this respect Tadeusz Kowzan, who has undertaken the task of studying the theatre as a system of signs: “The spectacle uses both words and non-linguistic systems of signification. It uses both auditive and visual signs. It takes advantage of the system of signs used for communication between men and those created by the need for artistic activity.” [1992: 29] This has been my reference when studying the means of stage expression found in the texts.

Finally, the study of the relation between form and content in a theatrical work, in other words its structure, gives us the keys to the coherence of the discourse and brings us closer to its message, to the subject that its author wanted to transmit when writing the play: the meaning of the work as a whole.

The reception, the final aim of the theatrical work, in a theatre and collectively, as stated by Spang, “undoubtedly increases the intensity of the reception [...] it appears that in a group individual reactions accumulate and intensify, forming something like a uniform response to the communicative stimulus.” [1991:78-79] In our case, the reception is produced by reading. It is an individualised reception and the work of recomposing the signs of which the theatrical work is formed cannot be generalised. However, it may be shared and projected with the aim –in my case– of contributing to the study not only my analysis, but my “comment” (returning to the definition of Barrientos). I hope I can in this way contribute some new points of interest to research on theatre in general and Peruvian theatre in particular, and can assist future studies on the subject.

My study reveals that my initial assumption was correct, and that there was a generation of authors who starting in the 1960s wrote plays out of the public view. I have rescued some of their works that remained unpublished until now. During the decades of the 1970s and 1980s theatre in Peru experienced a formal and ideological revolution with the theatre of collective creation. However, with the dramaturgy of the

1990s, expectations of major formal and social changes and the developments that were adumbrated at that ground-breaking time were relegated to a return to the author as individual, to models dating back to before the most ground-breaking stage and to social containment. This is understandable if we take into account the two decades of internal conflict the country had lived through. Another conclusion is that since the end of the 20th century, a new generation of young authors has emerged: Cecilia Podestá, Aldo Miyashiro, Jaime Nieto, Mariana de Alathus, Claudia Sacha, and Gonzalo Rodríguez Risco to name a few. They were born in the 1970s or later, and are increasing in numbers. No doubt they will be the subject of future studies.

ANEXOS

Anexo I: NOTICIA BIBLIOGRÁFICA SARA JOFFRÉ

En el año 1994, Sara Joffré y yo acordamos que me haría llegar su obra para ser ordenada y estudiada. Gestionamos varios envíos en los que recibí: fotocopias de partes de libros, folios mecanografiados por ambas caras y copias de documentos mecanografiados que, en ocasiones, incluían alguna indicación, situada en los márgenes o en cualquier lugar libre del documento, hecha a mano por parte de la autora sobre años y lugares de estreno. Enfrentarse al proceso de organización de la obra de Sara Joffré fue una tarea bastante compleja.

Para dar una idea esto, recuerdo ahora uno de los documentos mecanografiados que comenzaba con una pieza teatral en una página y continuaba tres páginas después, encontrándose en medio otra pequeña pieza (*Palabras de Federico*) sin título que logré identificar después de buscarla en muchas ocasiones y no poder encontrarla por ninguna parte. A ello hay que añadir que su espíritu de ahorro en general y del papel en particular la llevaba a aprovechar folios con membretes de diferentes lugares y de formas diversas, de modo que el texto mecanografiado o escrito a mano, tenía que distribuirse de manera caprichosa por el papel. A partir del año 1997, la autora publicó parte de su obra en varias antologías, de modo que algunas de ellas han sido publicadas en dos ocasiones y otras actualmente continúan sin ser publicadas.

He hecho una clasificación de sus obras en varios apartados: obras para adultos, obras escritas para un actor y que no han sido publicadas, obras para niños, traducciones, recopilaciones de entrevistas, artículos y críticas y últimas publicaciones. Entre ellas está la publicación de la revista *Muestra* de la que se encargó desde el año 2000 hasta el año 2013. Cada uno de sus números incluía al menos una obra de un autor que no había sido publicada anteriormente.

A) OBRAS PARA ADULTOS

- *En el Jardín de Mónica* (1962): Lima, Tipografía Sesator. Estrenada el viernes 26 de enero de 1962, en el Club de teatro de Lima, por el Grupo Alba y puesta en escena de Alonso Alegría. Recibió una Bolsa de Viaje del International Theatre Institute (ITI) y el Consejo Británico. Publicada en 2002, en la antología *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

- *Cuento alrededor de un círculo de espuma* (1962): Lima, Tipografía Sesator. Puesta en escena el viernes 26 de enero de 1962 en el Club de Teatro de Lima por el grupo Alba. Recibió bolsa de Viaje del ITI y del Consejo Británico. Fue publicada, junto con *En el jardín de Mónica*, en un tomo de 80 pp. Se estrenaron también a la vez. El nombre de la autora aparece como “Sara Yofré”. Publicada en 2002, en la antología *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

- *Se Administra justicia y/o El Embudo de la ley* (1971): Lima, Servicio de Publicaciones, Teatro Universitario de La universidad Nacional de San Marcos, 1ª edición. También publicada en 1978, en *Teatro peruano*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos, Tomo III. Puesta en escena en 1969 por el Grupo Los Grillos, recibió ese mismo año el Premio obras 1 acto TUSM. Publicada en 2006 en la antología *Siete obras de teatro: teatro peruano*. (Ver últimas publicaciones).

- *Una obligación y/o Embargo* (1975): publicada en *Teatro peruano* Tomo I, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos, 127 pp. Puesta en escena en 1990 por Los Grillos. [Contenido: *Cercados y cercadores*; *Con los pies en el agua*; *Los cercadores* y *Cercados* de Gregor Díaz. *Dos monólogos*; *Carta de Pierrot* e *Intermedio* de Sarina Helfgot. *Una obligación* de Sara Joffré. *Eva no estuvo aún en el Paraíso* de Estela Luna. *Los humanoides* de Juan Rivera Saavedra]. Publicada en 2002, en la antología *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

- *Pre-texto* (1978): publicada en *Teatro peruano*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos. Tomo III. Puesta en escena en 1968 por el grupo Universidad de Lima. Publicada en 2006 en la antología *Siete obras de teatro: teatro peruano*. (Ver últimas publicaciones).

- *Se consigue madera* (1978): publicada en *Teatro peruano*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos, Tomo III. Puesta en escena por Los Grillos en 1968 y en 1980 en Brasil. Publicada en 2006 en la antología *Siete obras de teatro: teatro peruano*. (Ver últimas publicaciones).

- *Los tocadores de Tambor* (1978): publicada en *Teatro peruano*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos, Tomo III. Puesta en escena en 1976 por el Grupo Los Grillos en Lima y en 1983 en Venezuela. Publicada en 2006 en la antología *Siete obras de teatro: teatro peruano*. (Ver últimas publicaciones).

- *El teatro universitario. Teatro peruano* (1982): Lima, Librería e imprenta Minerva, vol. VIII de la serie *Teatro Peruano* que se inició en abril de 1975 como actividad paralela a las Muestra de Teatro Peruano. (Desde 1974 a 1980, Sara Joffré tuvo a su cargo la recopilación, preparación

y edición de la colección *Teatro Peruano* de Homero Teatro de Grillos, de los cuales se publicaron 10 volúmenes. El dedicado al Teatro Universitario fue escrito por ella).

- *Al fondo hay sitio* (1984): publicada en *Teatro peruano*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos. Puesta en escena en 1981. Versión en inglés: *Room at the bottom*.

- *Una Guerra que no se pelea* (1986): publicada en *Voces en escena: antología de dramaturgas latinoamericanas*, Antioquia, Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia, Colombia, 1ª edición, promovida por Nora Eidelberg (profesora del Wesleyan College, Georgia) y María Mercedes Jaramillo. Escrita en 1979. [Contenido: *Siete lunas y un espejo*, Albalucía Ángel; *El viento y la ceniza*, Patricia Ariza; *El riesgo de vivir*, Lucía Fox; *Una guerra que no se pelea*, Sara Joffré; *La balada de Anastasio Aquino*, Matilde Elena López; *La condición*, Margarita Tavera Rivera; *...Y a otra cosa mariposa*, Susana Torres Molina; *Miren el paisaje*, Teresa Valenzuela]. La profesora Eidelberg hace mención a la obra en su libro *Teatro experimental hispanoamericano 1960-1980. La realidad social como manipulación*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1985. En la página 171 dice: “éste es un manuscrito inédito que la autora tuvo la gentileza de proporcionarme en diciembre de 1979, año en que lo escribió...”. Puesta en escena en 1986. Publicada en 2002 en *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

- *Pañuelos, bandera, nubes*. Obra para la radio. Grabada y difundida en 1990. Premio RWD Colonia y el Concurso del Instituto Goethe de obras radiofónicas. Se estrenó en Lima, en 1992 bajo dirección de Alfonso Santistevan. Publicada en 2006 en la antología *Siete obras de teatro: teatro peruano*. (Ver últimas publicaciones).

- *La hija de Lope*. Puesta en escena en 1992. Pieza en un acto que gira alrededor de los momentos finales de la vida de Lope de Aguirre, militar de la conquista española que, en plena Conquista, se subleva contra la Corona. Impacta la imagen creada por la autora de un hombre que va por el limbo, con su cabeza bajo el brazo, guiado por una mujer que lo lleva atado. Pone en evidencia los excesos de la violencia cometida por planteamientos éticos y políticos. Se puede ver un paralelismo con la violencia sufrida en el Perú durante los años en que esta obra es publicada. La publicó en 2002 en *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

- *La madre*. Monólogo editado en la web, *Página de los dramaturgos peruanos*¹⁴⁹. Primera puesta en escena en 1994 en Cincinnati, USA. Publicada, en 2002, en *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).

¹⁴⁹ César de María. *Página de los dramaturgos del Perú*: <http://www.geocities.com/Athens/3248/>. (Consultada desde 1997, cambió su ubicación a <http://www.reocities.com/athens/3248/>, consultada enero 2015).

B) OBRAS UNIPERSONALES NO PUBLICADAS

- *Sara Bernhardt o Las memorias de mi vida*. Puesta en escena por Édgard Guillén en su casa-teatro¹⁵⁰.
- *Una Mirada desde el jardín de los cerezos*. Escrita en 1985. Puesta en escena por Édgard Guillén, en su casa-teatro¹⁵¹.
- *Domestic Shakespeare*. Puesta en escena por Édgard Guillén¹⁵².
- *El Tríptico del Boom*. Escrita a petición de un actor.
- *Lorca para empezar*. Escrita a petición de un actor.
- *La Mirada de los parias* (Flora Tristán). Puesta en escena por P. Núñez.
- Bertolt Brecht. Poemas y canciones. Escrita a petición de un actor.
- *Tres mujeres peruanas*. Escrita a petición de un actor.
- *Puerta de pescadores*. Cuento. Mención Honrosa Enero 1988, IV Concurso J.M. Arguedas. París.
- *Carta de presentación*. Unipersonal, hecha a pedido de un actor. Escrita en 1985.
- *Media luz*. Monólogo.
- *Soledad*. Monólogo.
- *Atrapado*. Monólogo.
- El mago de quince minutos o Buat. Monólogo.
- *Georgette*. Monólogo.
- *Palabras de Federico*. Monólogo de 1984.

¹⁵⁰ Ver también http://.blogspot.com.es/2012/02/edgard-guillen-en-sarah-bernhardt-y-las_19.html. (Consultada noviembre 2014).

¹⁵¹ Ver también http://teatroencasadeedgardguillen.blogspot.com.es/2012/02/edgard-guillen-en-sarah-bernhardt-y-las_19.html. (Consultada noviembre 2014).

¹⁵² Ver también http://teatroencasadeedgardguillen.blogspot.com.es/2007_07_01_archive.html. (Consultada noviembre 2014).

C) OBRAS PARA NIÑOS.

1. Adaptaciones de cuentos para el teatro:

- *Vamos al teatro con Los Grillos*. Volumen II-IV de *Teatro peruano*, Lima, Teatro de los Grillos, 1968. Contiene:

- *La cucarachita Martina*. Publicada y puesta en escena en 1964 por Los Grillos.
- *El Gato con botas*. Publicada y puesta en escena en 1964 por Los Grillos.
- *Pinocho*. Publicada y puesta en escena en 1964 por Los Grillos. Reeditada en Lima, Ed. Bracamoros, 2005.
- *Almendrita*. Publicada y puesta en escena en 1966 por Los Grillos. Adaptación del cuento de Andersen.
- *El Rey Midas*. Publicada y puesta en escena en 1967 por Los Grillos.
- *El que hace salir el sol*. Publicada y puesta en escena en 1967 por Los Grillos.
- *La Gallinita roja*. Publicada y puesta en escena en 1967 por Los Grillos.
- *Los Dos ratones*. Publicada y puesta en escena en 1968 por Los Grillos.
- *El Flautista de Hamelin*. Publicada y puesta en escena en 1968 por Los Grillos.
- *La Ropas nuevas del Rey*. Publicada y puesta en escena en 1968 por Los Grillos.
- *Don Quijote de la Mancha*. Publicada y puesta en escena en 1968 por Los Grillos.
- *El Sastrecillo valiente*. Publicada y puesta en escena en 1968 por Los Grillos.

2. Originales. Cuentos de la sierra y la selva:

- *Teatro para la escuela*, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos, 1984. “Me decidí a separarlos porque eran distintos a mis adaptaciones de cuentos tradicionales mayormente europeos. Aquí estuvo pues mi intento de invadir terrenos que fui descubriendo y conquistando tan lentamente como quien viene de tierras altas a tierras llanas”. Contiene:

- *Cosecha, cosecha*. Publicada en 1978 por Los Grillos y puesta en escena por el Conjunto Habana en 1978.
- *Leyenda del pájaro flauta*. Publicada en 1978 por Los Grillos y puesta en escena por el Conjunto Habana en 1978.
- *Los Wari*. Publicada y puesta en escena en 1984 por Los Grillos.
- *La Mamá Raiguana*. Publicada y puesta en escena en 1984 por Los Grillos.

- *Teatro para la escuela*, 2ª. Edición, Lima, Homero Teatro de Grillos, de 1989. Contiene:

- *Cosecha, cosecha*.
- *Leyenda del pájaro flauta*.
- *Los Wari*.
- *La Mamá Raiguana*.
- *Los más gallos* [una nota de la autora al principio del texto dice: “este trabajo está preparado con la pretensión de unir los viejos cauces del texto teatral, expresamente preparado para la

representación y la necesidad cada vez más urgente de trabajar con los grupos itinerantes que quieren y no quieren someterse a un esquema preestablecido. Vale decir trabajando para un grupo de trayectoria callejera, Raíces, e intentando someter dicho trabajo a la prueba del viento y la multitud. ¿Cómo plantear un texto sin texto? Las acotaciones ganan a las conversaciones. Veamos cómo lo “ven” quienes sólo lo leen”].

- *Peripolino, El gallo dormilón y El oso bailarín* de Juana Medina.

- *El chivo egoísta y Una aventura espacial* de Estela Luna.

D) TRADUCCIONES

- *Educación por del teatro* (1979): Lima, Centro de Estudios Brasileños. De Hilton Carlos de Araujo. Brasil.

- *El Niño en el teatro* (1981): Bélgica- Lima, Ediciones del Autor. De Roger Deldime, director del Centro de Sociología del Teatro de la Universidad Libre de Bruselas. “Este estudio es un “ensayo de evaluación del impacto socio-afectivo de un espectáculo teatral en niños de 10 a 12 años”. El libro es más valioso para nosotros por el mismo hecho que no hay investigadores especializados en el tema. También lo he usado para dar ejemplo del trabajo crítico de juzgar una puesta en escena”.

- *Brecht. Una introducción al teatro dialéctico*. De Fernando Peixoto. Brasil. No publicada. Realizada en 1989.

- *Teatro y educación*. De Jeanne Piggeon. Bélgica. No publicada. Realizada en 1994.

E) RECOPILACIONES DE ENTREVISTAS, ARTÍCULOS Y CRÍTICAS

- *Autores teatro peruano. Cuestionario: Autores de Teatro Peruano* (1978): publicada gracias a la ayuda del Instituto Goethe, filial de Lima. Es el V volumen de la serie *Teatro Peruano* iniciada en 1975 como actividad paralela a las Muestras de Teatro Peruano, Lima, Ediciones Homero Teatro de Grillos. Son una serie de entrevistas, a once autores peruanos, realizadas por Bárbara Panse. Prólogo de Los Grillos. (Contiene entrevistas a los autores Jorge Acuña Paredes, Alonso Alegría, Carlos Clavo Ochoa, Hernando Cortés, César De María, Mario Delgado, Sara Joffré de Ramón, Estela Luna López, Alberto Mego Márquez, Juan Rivera Saavedra, Estuardo Villanueva).

- *Críticos, comentaristas y divulgadores* (1993): Lima, Lluvia Editores.

F) ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- *El Libro de la Muestra de Teatro Peruano* (1997): Lima, Lluvia Editores, Sara Joffré, Yadi Collazos, Ricardo Morante y María Reyna. Es una recopilación de opiniones sobre las Muestras de Teatro Peruano que nacieron a partir de la pregunta: “¿existe un teatro peruano?”, que se hizo la autora en un momento determinado de su vida, que se desarrollan desde el año 1974 en diferentes lugares de Perú y que ha servido para promocionar el teatro de diferentes zonas del país. Recoge los testimonios de los organizadores de cada uno de estos eventos desde 1974 hasta 1997.

- *Cuentos de teatro para niños* (1998): Lima, Banco Central de Reserva del Perú. Reeditada en 2008, Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú. Dirigido principalmente a los maestros de escuela, en él se presentan doce cuentos infantiles, siete de ellos conocidos universalmente y cinco elaborados por la misma autora. Todos los cuentos han sido adaptados para ser puestos en escena en el teatro. Dijo Sara en la presentación de su obra: “este libro constituye un instrumento valioso para el maestro pues lo ayuda a familiarizar a los niños con el teatro”.

- *Revista Muestra*. La idea al crear la revista era que cada número llevara al menos una obra no publicada de un autor peruano y el correspondiente comentario del director de la puesta en escena o de una persona especialista en teatro. Llegaron a publicarse 25 números de la revista. Su epígrafe es: “con interés de dar fe de nuestra dramaturgia” y la coordinación está a cargo de Sara Joffré.

Números de la revista *Muestra* y obras publicadas en cada uno de ellos:

- Muestra 1, enero 2000. *Camille* de Sara Joffré. Publicada en 2002 en la antología *Obras para la escena*. (Ver últimas publicaciones).
- Muestra 2, julio 2000. *Cristo Light* de Eduardo Adrianzén.
- Muestra 3, noviembre 2000. *Carne quemada* de Jaime Nieto.
- Muestra 4, abril 2001. *Vino la luna* de Roberto Sánchez-Piérola y *La sirena sobre el iceberg* de César De María.
- Muestra 5, mayo 2001. *Dulces sueños* de Ruth Vásquez. *La multa*, *El campesino*, *Nube negra sobre Lima* de Sergio Arrau.
- Muestra 6, agosto 2001. *Un verso pasajero* de Gonzalo Rodríguez Risco. *Dos calculadores* y *El ocaso de la primavera* de José Manuel Lázaro.
- Muestra 7, enero 2002. *Transitando* de Alicia Saco. *Los ojos de Lázaro* de Carmen Luz Bejarano. *La niña de cera* de Martiza Núñez.
- Muestra 8, marzo 2002. *Dos para el camino* de César De María. *Historietas* de Paco Caparó.
- Muestra 9, junio 2002. *Tiernísimo animal* de Juan Carlos Méndez.
- Muestra 10, diciembre 2002. *Perdidos* de Kareen Spano. *Las mujeres de la caja* de Cecilia Podestá.
- Muestra 11, abril 2003. *Sobre el encierro y debajo* de Roberto Sánchez Piérola.
- Muestra 12, agosto 2003. *Tres historias del mar* de Mariana de Althaus. *¿Cuál te gusta más?* De Gustavo Cabrera.
- Muestra 13, diciembre 2003. *El dolor de tu ausencia* de Jaime Nieto.

- Muestra 14, abril 2004. *Los hijos de los perros no tienen padre* de Aldo Miyashiro.

En el número 14 terminó una primera etapa de la revista Muestra, que Sara retomó en 2007.

- Muestra 15, octubre 2007. *La cisura de Silvio* de Víctor Falcón.
 - Muestra 16, febrero 2008. *Carmen y Una despedida imprevista* de Daniel Dillón.
 - Muestra 17, mayo 2008. *Entre dos luces* de César Bravo. *Refugio de ángeles* de Fernando Flores Cuba. *Cuando el día viene mudo* de Diego La Hoz.
 - Muestra 18, octubre 2008. *Asunto de tres* de Gonzalo Rodríguez Risco.
 - Muestra 19, febrero 2009. *Demonios en la piel* de Eduardo Adrianzén.
 - Muestra 20, junio 2009. *Paralelos secantes e In nomine...* de Juan Manuel Sánchez.
 - Muestra 21, mayo 2010. *Fe de ratas* de Diego La Hoz. *El gran ojo* de Paco Caparó.
 - Muestra 22, marzo 2011. *Tú no entiendes nada* de Juan José Oviedo. *Ophelia* de Walther Maradiegue. *El espejo de Mamma Mía* de Martín Curinambe.
 - Muestra 23, enero 2013. *Conversaciones sobre la felicidad* de César Vera Latorre y *Ulises dos veces* de Ricardo Morante.
 - Muestra 24, septiembre 2013. *Naturaleza viva* de Alfonso Santistevan. *Cuero negro y Fraterno* de Jamil Nicolle e *Imaginario* de Francisco Diego Mucha Reyes.
- Con motivo de la publicación de este número 24 de la revista, Sara Joffré, “convoca al *velorio* de Muestra” y da por terminada esta labor editorial¹⁵³.

El siguiente número salió por la iniciativa de Jamil Luzuriaga, Ricardo Olivares, César Vera, Christian Saldívar, Eder Guarda y Bertha Ávila, integrantes del Comité Editorial.

- Muestra 25, febrero 2015. *Casa de naipes* de Rocío Limo Vélez y *Carne de mujeres* de Paco Caparó.
- *Bertolt Brecht en el Perú-Teatro* (2001): Lima, Ed. Biblioteca Nacional. Según Sara el libro “es una crónica de su paso por estas tierras desde 1961 hasta bien entrados los años 2000”.
- *Obras para la escena* (2002): Lima, UNMSM (Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Reúne una selección de obras teatrales de la autora e incluye una reciente obra inédita, escrita en 2000, *Camino de una sola vía*, que trata sobre el brillante pensador Walter Benjamín. Contiene: *En el jardín de Mónica*; *Cuento alrededor de un círculo de espuma*; *Una obligación*; *Una guerra que no se pelea*; *La hija de Lope*; *Niña Florita*; *La madre*; *Camille*; *Camino de una sola vía*.

¹⁵³ “Cumplimos con el deber de informar que este viernes 26 de setiembre a las 5.30 p.m. en la Casa Literatura se realizará la reunión EL VELORIO: LA MUERTE DE UNA REVISTA (nuestra querida MUESTRA pasa a mejor vida). Se agradecerá toda presencia, comentarios, cartas, arreglos florales, velas y todo aquello que por lo menos testimonie que los 24 números de la revista no pasaron totalmente en vano; y en su caso mi agradecimiento aparte por su consecuente presencia. Y si tiene ganas de llorar... pues llore y gracias!” (Sara Joffré).
<https://elteatrosabe.wordpress.com/2014/09/25/la-muerte-de-una-revista-de-teatro-peruano/>
 (Consultada marzo 2015).

- *Teatro hecho en el Perú* (2003): Lima, Ed. Biblioteca Nacional. Recoge los textos de Sara Joffré publicados en dos periódicos limeños sobre la producción teatral reciente.

- *TU hoja teatral, telón de boca* (2003): Lima, Set, Año 1, N° 2. Es el órgano informativo de la actividad teatral universitaria y su interrelación con el teatro que se hace en el resto del país. Fueron publicados seis boletines, hasta 2006.

- *Siete obras de teatro: teatro peruano* (2006): Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega Fondo Editorial. Contiene siete obras; cinco de teatro: *Se administra justicia*; *Se consigue madera*; *Pre-texto*; *Los tocadores de tambor* y *Pañuelos, bandera y nubes*. Una de radio: *El Lazarillo* y Monólogo n°. 1. 226 pp.

- *El que hace salir el sol* (2010): Lima, Ornitorrinco editores. Teatro en la escuela. 44 pp.

- *Alfonso La Torre (ALAT), su aporte a la crítica de teatro peruano* (2012): Lima, Ornitorrinco. Compilación de 99 críticas de teatro de Alfonso La Torre, ALAT, en el diario *La República* desde noviembre 1981 hasta junio de 2000.

Anexo II:
CARLOS MENESES
Caperucita y el lobo rojo

Al abrirse el telón se verá una habitación de perfil. La puerta de entrada está adornada con algunos maceteros para dar sensación de bosque. En la habitación hay una mesa pequeña en el centro, dos o tres sillas. Una cama. Un televisor, un proyector y el ecrán, un biombo, un baúl que queda como escondido en un rincón y más elementos que se irán nombrando de acuerdo a las necesidades de la acción.

Se oirá una melodía suave. También la voz de una muchacha a la que aun no se le ve y que da la impresión de que habla al ritmo de la melodía.

CAPERUCITA.- *(Todavía sin aparecer en escena.) Precioso mediodía, a José le va a encantar. (Se escuchará el piar de pajarillos.) Ojalá pueda salir de casa a dar un paseo.*

La chica aparece ante la puerta de la cabaña. Está vestida con blusa y falda amplia ambas rosadas, es ropa sencilla, no lleva caperusa sí un foulard blanco al cuello. Tiene una cesta en el brazo y de ella saca la llave para entrar en la casa.

CAPERUCITA.- *(Ya dentro de la casa y cerrando con mucha precaución la puerta que da al bosque). Un descuido y tenemos a ese energúmeno del guarda bosque en casa. (Avanza hasta la mesa y coloca sobre ella la cesta que llevaba al brazo.) José, ¿estás ahí? (Habla en voz baja y mirando hacia la habitación interior a la que se accede por una puerta que está al fondo de la habitación.) Te traigo una deliciosa merienda. Debe estar descansando. Sufre de insomnio, sus nervios están tan alterados que no sé cómo puede aguantar este encierro.*

La melodía cambia sin brusquedad. Es ahora un ritmo ligero. Ella lleva el compás con la mano, luego da unos pasos de baile y finalmente canta.

CAPERUCITA.- *(Cantando muy quedo.)*

José Lobo es un chico
muy valiente que no le teme
ni al más fuerte y
yo lo quiero como nadie
lo querrá.

Debe haberse quedado dormido. No haré ruido. Anoche no habrá pegado ojo. (Empieza a sacar lo que trae en la cesta.) El vino que no le falte en estas circunstancias (Coloca la botella.) Tampoco ensaladilla rusa, menos un trozo de buena carne. (Va depositándolo todo sobre la mesa.) Y la torta de chocolate. Se la tiene que comer todita, con el trabajo que me ha costado prepararla. (En voz algo más alta, como si se entusiasmara con todo lo que ha traído en la

cesta.) ¡Pobre, mamá! La engaño como a un corderito. Me decía, no le lleves tanto a la abuelita, se va a empachar. (*Y en otro momento imitándola.*) No tienes que llevarle carne, recuerda que no tiene dientes. (*Ríe feliz.*) Claro que sé que no tiene dientes. Claro que sé que no le gusta el vino. ¡Pobre mamá, tan ingenua!

Se vuelve a escuchar una música ligera. Ella lleva el compás con una mano.

CAPERUCITA.- Creo que haré bien en despertar a mi hermoso camarada. Que se alimente bien y vuelva a la cama. (*Mirando hacia el público.*) Recuerdo lo que me dijo la abuela cuando conoció a José. (*La imita, no sólo en la voz si no en movimientos de vieja.*) No, no hijita, ese hombre no es para ti. ¿Qué sabe hacer? ¿Tiene un buen sueldo? Creo que es un gandul. Un vividor que se quiere aprovechar de ti. (*Risa de Caperucita.*) Lo que piensan las viejas, siempre con miedo, siempre inculcando su miedo a las chicas. Ese hombre es malo, los hombres son peligrosos. (*Va imitándola en voz y movimientos, y dando vuelta a la habitación.*) Siempre debes tomar precauciones con los hombres, sean jóvenes o viejos. ¡Huy, si te contara! (*Nuevas risas.*) Mejor que no me contó nada de sus experiencias con los hombres.

De una radio que ella ha puesto en marcha sale la voz de un locutor que da noticias de diferentes temas. Ella escucha atenta, de acuerdo con lo que dicen su rostro se nota afligido o alegre.

VOZ DE INFORMADOR.- La policía asegura que ya ha descubierto las huellas del terrorista José Lobo. Ha comprobado que ese peligroso individuo no ha salido de la ciudad y cree que se esconde en el bosque cercano a la ciudad.

CAPERUCITA.- Voy a llamar a José, tiene que comer, alimentarse bien, estar fuerte para huir de aquí. Lleva casi un mes encerrado. Me ha contado que cuando siente pasos muy cerca se mete a ese baúl. (*Señala el baúl que hay en la habitación.*) Si empiezan a rastrear el bosque pronto estarán aquí. Ay, Dios mío, qué desgracia. (*Se santigua, luego se arrepiente.*) Qué estoy haciendo, José me dice siempre que hay que creer en uno mismo. Que no hay mejor aliado que no tener miedo a nada.

De la misma radio sale una voz femenina que informa sobre disfraces para carnaval.

VOZ FEMENINA.- Si quiere usted disfrazarse para los próximos carnavales visite Casa del Humor. Disfraces de mono, de payaso, de galán de cine, hasta de futbolista. ¿No le gustaría disfrazarse de Lolo Fernández? Venga a visitarnos.

CAPERUCITA.- ¡Ideal! ¡Qué consejo tan oportuno! José disfrazado de galán de cine. ¡Ay!, si es tan hermoso, no necesita ese disfraz. De payaso, no me gusta pero a él los payasos le fascinan. Los considera la risa de la vida. De adolescente soñaba con ser payaso y hacer reír mucho. (*Ella imita al payaso que José Lobo hubiese querido ser.*) ¡Queridos niñooooo! Yo soy Tontín Periquín. Sé hacer de todo, soy malabarista, (*mueve las manos como si lanzara al aire varias pelotitas*) músico, (*mueve una mano igual que si tuviera una batuta.*) funámbulo (*imita a quien camina por el alambre*), hombre de goma, todo. En este saco (*señala uno inexistente que*

simula llevar al hombro) traigo millones de carcajadas de los niños de otros países. (Finalizada su actuación hace una venia como agradeciendo los aplausos.)

Se escuchan golpes en la puerta. Caperucita se alarma, no sabe si ir a despertar a José, abrir o quedarse quieta.

CAPERUCITA.- *(Tras un momento de incertidumbre se acerca ala puerta y con un hilo de voz inquiere.) ¿Quién?*

VOZ DE DESCONOCIDO.- Cartero, traigo carta para la dueña de casa.

Caperucita vuelve a tener dudas. No sabe qué hacer. Finalmente toma una decisión.

CAPERUCITA.- Por favor, pase la carta por debajo de la puerta. *(Sigue muy nerviosa.)* Mi abuela ha salido de casa. *(Espera un momento. Cuando ve que el cartero ha cumplido con lo que le había pedido se siente aliviada.)* Gracias, señor cartero.

Se oirá la voz del cartero a quien no se ve diciendo “Hasta luego”.

CAPERUCITA.- *(Con la carta en la mano.)* La dueña de casa soy yo. Desde que llevamos a mi abuela al hospicio la que manda aquí soy yo. José también pero sólo un poco. *(Se anima a abrir el sobre. Lee en voz alta.)* Por la presente le comunicamos que la señora Juliana se halla en un hospital, ha enfermado de pulmonía y su estado es grave. Le pedimos que alguno de los familiares se encargue de atenderla puesto que ya no es responsabilidad del hospicio sino del otro nosocomio. *(Queda desolada.)*

Avanza hacia la mesa, deja la carta junto a todo lo que ha ido sacando de la cesta.

CAPERUCITA.- Pobre abuelita. Cómo ir a ver si mañana o pasado nos hemos de fugar. Imposible decírselo a mamá. Menos a tía Lucía. ¿A quién pedirle que la atienda? *(Se pasea cabizbaja por la habitación tratando de hallar solución al problema.)* Será mejor que se lo consulte a José, lo resuelve todo menos su propia situación tan complicada. Siempre dice, *(lo imita)* “con gran decisión se arregla todo”. Pero lleva como un mes aquí y si yo no le sugiero que hay que salir como sea de este bosque, se quedaría un año. Grave error, la poli ya le está pisando los talones. Tendremos que escapar por la puerta trasera, es tan bajita que mi abuela no la pudo utilizar nunca.

Parece que hablara sola en voz muy baja. Una voz masculina la sorprende, se dirige a ella.

VOZ MASCULINA.- Caperucita, nunca pienses con la cabeza de otro.

CAPERUCITA.- No, papá, nadie influye en mí. Si te refieres a José te equivocas. Es cierto que me ha enseñado mucho desde que lo conocí, pero yo tomo mis propias decisiones.

VOZ MASCULINA.- Que así sea siempre. Ese José no me parece mal hombre, ayúdalo, pero no abandones a mi madre, tu abuela.

CAPERUCITA.- Sí, sí, papá, seguramente él me aconsejará que vaya a cuidar a mi abuela. Que él saldrá del bosque solo, y yo vaya a su encuentro dentro de algunos días. No lo puedo abandonar. Su vida es hermosa. Y sus objetivos también. Lo que dice y lo que hace es como si viviera unos sueños maravillosos. Estoy tan enamorada.

Ya no se vuelve a escuchar la voz del padre. Ella se sienta en una silla a pensar. Luego abre la botella de vino, se sirve muy poco en un vaso y bebe como con temor, como si fuera veneno.

CAPERUCITA.- Claro que pienso con mi cabeza, los hombres no me van a cambiar. Tienen que amoldarse a lo que yo soy. Y José lo hace, Sabe más que yo, dice las cosas mejor que yo, pero no me manda, eso es lo bueno que tiene. Me pone su pensamiento en las manos como si fuera un hermoso pan. Y lo partimos y lo saboreamos los dos. He tenido suerte en encontrarme con un hombre así. Pero a mi mami ni una palabra. Se escandalizaría. *(Se pone de pie e imita a su madre.)* ¿Un hombre que quiere cambiarlo todo? Debe ser un demente, no, abandónalo, huye de él. *(Vuelve a ser ella.)* Y si le digo que la policía lo persigue, se desmaya. Y si le cuento que para alojarlo en esta casa hemos llevado a la abuela al hospicio. Infarto, seguro.

Se escuchan los ronquidos de José Lobo. Caperucita va de puntas hasta la puerta que lleva al interior de la cabaña y escucha con atención. Ríe moderadamente y regresa al centro del escenario, junto a la mesa.

CAPERUCITA.- No tardará en despertar. Le tengo que decir lo de la abuela. Conseguir que se decida a salir de aquí esta noche, mañana a lo sumo pasado mañana. *(Hace una pausa.)* Debería recibirlo vestida con mi mejor ropa, bien arreglada. José merece que lo espere una mujer atractiva. Yo no estoy segura de serlo, aunque él me lo ha dicho muchas veces. Parece mentira un luchador como él, un hombre rodeado de peligros, tan vital, tan recio, y conmigo es como si tratara con una flor. *(Muy tierna.)* Me lo ha dicho, eres mi flor, la flor más bella de todos los jardines del mundo. *(Va a la mesa, vuelve a beber un sorbo de vino.)* Ay, qué miedo si me emborracho, mejor no sigo tomando. Tengo que estar muy bien para ayudarlo a salir de este bosque. Soy una privilegiada. Un hombre que es pura luz y que me ama. Un José que no le tiene miedo a nadie y que está loco por mí. *(Mirando a los espectadores.)* No, no, es mentiroso. No hay falsedad en sus palabras. Todo lo que dice es cierto. Me ha convencido porque al principio dudaba de él. Pensaba es un charlatán. Qué equivocada estaba.

En la pantalla que hay al fondo del escenario se proyectan fotos de actores. Una de un cowboy, otra de un piloto de los de los años de la II Guerra Mundial. También un forzudo luchador. Ella los va mirando y negando con la cabeza.

CAPERUCITA.- Ninguno de esos se le parece. ¿Tiene un aire a Paul Newman? No, a ¿Gary Cooper? Tampoco, es él sólo él. Tendría que hacerle una foto antes de su partida, aunque me encontraré con él dentro de pocos días donde me señale. Pero me servirá para consolarme durante los días de su ausencia. Una foto enorme, de tamaño natural. *(Mira hacia arriba como*

si la foto fuera la de un gigante.) Lo fotografiaré con sus sonrisas, sus pensamientos, el timbre de voz, qué delicia de foto sería esa.

Se queda mirando al baúl. Avanza con paso presto hacia él, lo abre muy curiosa. Va sacando lo que hay dentro. Un vestido de noche de color rojo. Se lo pone delante y hace como si se mirase en un espejo, luego unos zapatos, una diadema, y hasta una pequeño saco de piel.

CAPERUCITA.- ¡Magnífico atuendo! ¿Me quedará bien? Debe ser de cuando mi abuelita se puso de largo. Las tonterías que hacían antes. Pero me servirá. Cuando me vea José se sorprenderá, creará que soy otra. Sobre todo se pondrá muy contento de verme tan bien vestida. Tan atractiva.

Va hacia donde hay un biombo que está pegado a una pared, lo sitúa a una distancia como para ella poder colocarse detrás.

CAPERUCITA.- No tengo ni lápiz de labios ni *rimmel* para los ojos. Buscaré con qué sustituirlos. ¿Con vino? ¿Con un lápiz de carpintero? Los zapatos están nuevos. La abuela los usó una vez, bailó con el abuelo y nunca más los utilizó. Y el traje es precioso pero necesitaría una planchada. Bueno, José me perdona todo, y no creo que lo note. Si tuviera un espejo de esos que casi llegan al techo, bastaría con uno de mi estatura para poder verme, saber si me queda bien.

Mira el biombo que hay en un rincón. Se sonríe feliz. Lo coge y lo va arrastrando casi hasta el centro del escenario. Luego se coloca tras él llevando todo lo que ha sacado del baúl y sigue hablando.

CAPERUCITA.- Creo que esta ropa me queda que ni pintada. Qué alegría. (*Empieza a salir a paso lento. Se ha puesto el vestido, los zapatos, la diadema y el saco de piel.*) Es un hermoso vestido. (*Levanta el ruedo de la falda y se lo acerca todo lo que puede a los ojos.*) Le haré una broma a José. Me presentaré como si fuera otra. ¡Uy!, no, a lo mejor se enamora de la otra. Voy a ver si ya ha despertado.

Pasa a la otra habitación. Sólo se oye su voz.

CAPERUCITA.- Duerme como un angelito. Ojalá pudiera ver qué esta soñando. Me gustaría que soñara conmigo. (*Sale nuevamente a escena.*) ¿Y si está soñando con otra? No, José no es de los que engaña. (*Mira hacia un lado y otro, como si buscara algo muy importante.*) Me pintaré los labios, también los ojos. Si busco bien en toda la casa seguro que hallaré las dos cosas.

Parece que rebuscará en el baúl y en las gavetas de la mesa donde está la cesta. Cuando avanza hacia el baúl se hará un apagón. La escena queda a oscuras por un instante.

CAPERUCITA.- *(Con los labios y los ojos pintados. Aun sujeta el lápiz labial en la mano.)* No me podía fallar la intuición, es un lápiz de labios reseco pero todavía sirve. Los zapatos me ajustan un poquito, será cuestión de usarlos más tiempo para que se ensanchen. *(Camina de un lado a otro de la habitación como tratando de acomodar los zapatos a sus pies.)*

Se oyen nuevos golpes a la puerta, esta vez son más fuertes que los golpes del cartero y demandan urgencia en abrir.

CAPERUCITA.- *(Visiblemente asustada.)* ¡Qué miedo! ¿Será la policía? Y yo vestida como para ir a una fiesta. Tengo que pensar cómo despistarlos. Aquí no vive José Lobo ni yo lo he visto nunca. No, mejor sí lo he visto, es un asesino que corría hacia la parte norte del bosque. Se irán hacia ese sitio inmediatamente.

Vuelven a llamar a la puerta. Los golpes son más fuertes e insistentes. Como no hay respuesta se oye una voz de hombre.

VOZ DE HOMBRE.- Soy Daniel, el guardabosque.

CAPERUCITA.- El sinvergüenza de Daniel. El sospecha que José está escondido en esta casa. Le abriré y lo largaré con cajas destempladas. *(Va hacia la puerta y como si no hubiese oído que es Daniel el que llama.)* ¿Quién es?

DANIEL.- *(Con tono molesto.)* Ya te he dicho que soy Daniel. ¿Qué esperas para abrirme?

CAPERUCITA.- *(Sin abrir.)* ¿Qué es lo que quiere usted?

DANIEL.- Tengo hambre, quiero todo lo que tengas de comer. También muchos billetes para comprarme una bicicleta.

CAPERUCITA.- *(Sin abrir la puerta.)* Aquí no hay dinero. Algo de comer sí puedo darle.

DANIEL.- El bosque está lleno de polis. Me das esos billetes o les cantó la verdad a esos que ya son como veinte.

CAPERUCITA.- Maldición. *(Muy bajo.)* ¿Qué hacer para que se vaya y no moleste? Este sinvergüenza lo sabe todo. *(Elevando la voz para que oiga el Guardabosque.)* Regrese dentro de una hora. Déme tiempo para buscar el dinero.

DANIEL.- Te doy diez minutos, menos, cinco minutos y vuelvo. Si no tienes el dinero les canto todo a esos que rebuscan hasta bajo los árboles.

CAPERUCITA.- Que sean veinte minutos. No puedo menos.

DANIEL.- Un cuarto de hora, ni uno más. Y ya sabes, si no hay lo que necesito los traigo aquí y que hagan lo que tienen que hacer.

CAPERUCITA.- (*Compungida.*) Este maldito es capaz de denunciar a José. Tengo que hacer algo. ¿Huir? ¿Salir y decirles a los policías que no conozco a ese asesino? ¿Qué he visto a un individuo sospechoso yéndose del bosque a la ciudad? ¿Despistarlos? Primero he de despertar a José. Saldremos por la puerta trasera y no volveremos más. ¡Ay! Pobre abuela. Sabrá comprender. En un naufragio se salva primero a lo más importante. (*Imitando al capitán de un barco.*) ¡Mujeres y niños, a los botes salvavidas! José no es mujer pero es un niño en mis brazos. Y yo, si soy mujer, qué duda cabe.

VOZ DE RADIO.- (*Una mujer.*) El último parte de la policía informa que el asesino, terrorista, malvado José Lobo está cercado por doscientos policías en una cabaña en pleno bosque. Que una mujer joven lo acompaña. Y que la anciana que vivía en ese lugar ha sido degollada y sus restos estarían enterrados en la propia cabaña. Será cosa de una hora, de media hora o de escasos minutos cuando podamos dar la noticia de que ese facineroso ha sido capturado.

Caperucita corre de un lado a otro de la habitación sin saber con exactitud hacia dónde dirigirse. Finalmente se acerca a la puerta que lleva a la otra habitación y llama a viva voz a su amigo.

CAPERUCITA.- ¡José, despierta! ¡José estamos rodeados! ¡La policía José! (*Como para sí.*) Maldito guardabosque, él es el que nos ha delatado. Y todo el dinero que le di ayer no ha servido de nada. (*Vuelve al centro de la habitación.*)

VOZ DE JOSÉ.- (*La voz viene de la habitación contigua.*) ¡Quién dices que viene!

CAPERUCITA.- Este hombre no despierta o está sordo. (*Retorna a la puerta de la otra habitación e insiste en llamarlo.*) ¡José huyamos! No nos queda ni un minuto. Vístete y salimos por la puerta trasera. (*Desesperada.*) Si no sales en este mismo momento nos cogerán a los dos.

Se oye un potente llamamiento que debe salir de un altavoz y se entiende que es de la policía.

POLICÍA.- ¡Salgan con las manos en alto, cualquier intento de fuga puede costarles la vida! (*Hay una pausa y vuelve la voz.*) ¡Tienen un minuto para salir o entramos violentamente!

Ella corre dos o tres veces entre la puerta de la otra habitación y la puerta de salida sin saber qué hacer. Se sienten golpes sobre esta puerta que parecen dados con las culatas de los fusiles.

CAPERUCITA.- (*Llama a su amigo.*) José, huye por la puerta de atrás, ellos no saben que existe, tienes que agacharte mucho para poder pasar, por eso la abuela no la utilizaba.

VOZ DE JOSE.- ¿Vamos los dos?

CAPERUCITA. ¡Corre, José, vida mía! Espérame en la ciudad en el café de siempre. No olvides ponerte bigote, barba, lentes oscuros, cojea de la pierna izquierda y no olvides de tartamudear.

VOZ DE POLICIA.- Quedan diez segundos, ¡Salen o disparamos!

CAPERUCITA.- (*Voz sin fuerza.*) Sálvate José, tú vales más que yo. Eres una lámpara, una luz, el mundo te necesita. Yo no importo. No temas, no te seguirán yo los entretendré. (*Coge una estaca del suelo, abre violentamente la puerta y sale desafiante.*) ¡Qué quieren, malditos! (*Blande la estaca hacia donde se supone está la policía.*) ¡Aquí no hay ningún José Lo...! (*Lanza un grito que resuena más que las descargas de los fusiles. Cae sin vida.*)

TELÓN

Anexo III:
FELIPE BUENDÍA
La broma
(Tragicomedia para tres personajes)

En un departamento de un edificio moderno, Nigel en bata bebe y escucha música de Gustav Mahler en una grabadora. Puertas: una que da al pasadizo de condominio, otra de acceso al dormitorio y baño.

ZAMBI.- ¡Toc, toc!

NIGEL.- (No contesta.)

ZAMBI.- ¡Toc, toc!

NIGEL.- (Después de una pausa.) Debe ser el sistema de interpretación de este siglo sin fe, el hecho es que me da lo mismo la cara que aparezca... (Bebe.)

ZAMBI.- ¡Toc, toc!

NIGEL.- (Va a la puerta.) ¿Por qué no tocas el timbre...? ¿Por qué no tocas el timbre?

ZAMBI.- (Suave.) ¡Toc, toc!

NIGEL.- ¿Quién es?... ¿Quién es?... ¿Eres el gato de Allan Poe?... ¿Mefistófeles convertido en perro cojo?

ZAMBI.- ¡Toc, toc!

NIGEL.- ¡Pon tu cara en el ojo mágico! ¡Pon tu cara y si me gusta la clase de muerte que me vas a dar, te abro la puerta!... ¿me oyes?... ¡pon tu cara te digo!... (Mira por el ojo mágico.) ¡Ah, eres tú!

Abre y aparece Zambi.

ZAMBI.- ¡Hola!

NIGEL.- Alejandro, el capitán más arrojado que hayan visto los siglos, nunca usó armaduras en los combates... ¿cuál es su... manera de combatir señor, y a qué debo su visita?

ZAMBI.- ¿Puedo entrar?

NIGEL.- El abuso de confianza es gratis.

ZAMBI.- Pregunto si puedo entrar.

NIGEL.- ¿Y con eso cree usted que se ha ganado el derecho a tratarme de tú?

ZAMBI.- Pregunto si puedo entrar, eso es todo.

NIGEL.- No veo nada en especial en una pregunta, ¿qué méritos tiene usted para seguir preguntando?

ZAMBI.- Es que como a veces estás acompañado... yo...

NIGEL.- ¡Empiece de nuevo!

ZAMBI.- ¿Puedo entrar?

NIGEL.- ¿Ha aprendido su papel de memoria?... Cuando se lo sepa le pagaré y con su salario tendrá derecho a propagar la especie.

ZAMBI.- Es que... toqué con los nudillos para no interrumpir en el caso de que... que... ¿supongo que no tienes visitas?

NIGEL.- (*Se sienta con su trago en la mano.*) ¡La he descuartizado y los restos están debajo de la cama! (*Bebe.*)

ZAMBI.- (*Cierra la puerta.*) Mira, hermano, si estás pasando por una de tus crisis de hastío... yo sólo vine a...

NIGEL.- ¡No importa a qué ha venido usted, señor!... ¡Qué importa!... Ya está usted aquí. Todo tiene su turno y éste debe ser el suyo. (*Se pasea.*).. Sueño siempre que el tiempo pasa y al mirar... al mirar... ¡Oh, se me ha escapado el tema!... ¿de qué hablaba?... ¡ah!... cuando el tiempo se va de paseo conmigo y me toma de la mano... ¡No, no es eso...! Al mirar la cara de un amigo, leo: “cuidado mortal, tu turno puede ser hoy”... ¡Anda!, no me pidas permiso, ¡sírrete algo!

ZAMBI.- (*Sentándose.*) Has empezado temprano hoy... (*Hace mímica de empinar el codo.*)

NIGEL.- Estoy disolviendo mis remordimientos en pisco con *Canada-Dry*... (*Se levanta.*) Mejor te sirvo yo... ¿qué quieres? Demuestra tu impudicia con tus preferencias... ¡Qué tomas?... ¡Oh, así de pronto reconozco y la amo!... ¿Quién le dio a usted mi dirección?

ZAMBI.- ¡Oh, no!... ¡No me sirvas mucho... pisco solo!...

NIGEL.- ¿Pisco solo?... (*Asombramiento.*) ¡Oh, Dios! ¡Todos son nuestros enemigos! Dice usted una palabra y me asesina ¡Pisco solo!... ¿Estás seguro?...

ZAMBI.- Sí... sí... Completamente seguro... No me gustan las gaseosas... Nada mistificado. ¡Todo puro!

NIGEL.- Pero es que hay que ser muy valiente para... bueno... (*Sirve.*) ¡Hay que soportar el gusto ajeno!

ZAMBI.- ¡Hasta allí nomás...! ¡Está muy fuerte!... ¿No me oyes?

NIGEL.- ¿A qué se refiere usted? ¿A la música? ¡Se mete en mi casa y tiene la desvergüenza de exponer sus criterios de muerto de hambre!... ¿A qué te refieres preciosa? ¿No te gusta Mahler? ¿Sabes quién es? ¡Eres un ignorante! Un idealista con cuarto año de instrucción secundaria. (*La alza la copa.*) ¡Beba usted! ¿Esta música acobarda el alma, no? ¡Espera! Voy a quitarme la bata y ponerme una camisa. (*Entra a la habitación de al lado.*)

ZAMBI.- (*Hojeando unas revistas.*) “Caretas”... “Oiga”... “Gente”... parece el consultorio de un dentista... (*Grita.*) ¡Vine a decirte algo!...

NIGEL.- (*Desde dentro.*) ¡Sí, ya vi en tu cara que querías decirme algo! Prepara la cuenta de nuestros viejos amores.

ZAMBI.- (*Dejando las revistas y parándose frente al tocadiscos.*) ¿Puedo quitar esto y sintonizar la radio?

NIGEL.- (*Declamando.*) ¡Oh, maestro, en tu curso de elección, trazando nuevas márgenes, corre tu ancha poesía como un río de aguas profundas! ¡Libre se extiende y su onda revela a la mirada que la sondea su curso rugiente y sereno!...

ZAMBI.- (*Para la grabadora.*) ¿Puedo sintonizar la radio? (*Sintoniza y busca la música de moda.*) ¿Cómo se chapa radio Miraflores? ¡Huy, hay mucha estática!...

NIGEL.- (*Volviendo.*) ¡Oh, no... (*Finge como un actor.*) ¡Oh, no! ¡La música! ¡La música! ¡Tan pronto noble como vulgar!... ¡Quién como tú que tienes el alma moderna! ¿Qué capacidad tenemos para ser felices?... ¿Oh?... ¿Qué capacidad?... ¡Oh, el alma de la música es triste! ¡Hasta la música alegre es triste! (*Finge llorar.*) ¡Oh, qué tristeza hay en mi alma!...

ZAMBI.- Pero yo no quería...

NIGEL.- ¿Quién puede calcular el daño que se hace?... (*Brusco.*) ¡Idiota! (*Da un giro preciso al botón sintonizador y se escucha música rock.*) ¡Dar es precio que recibir! ¡Te regalo un chorro de vulgaridad y yo mismo me ofrezco!... (*Tararea. Da pasos de baile. Se refriega frenético contra los muebles y acaba contra la pared.*)

ZAMBI.- Oye... ¿sólo has estado bebiendo?...

NIGEL.- ¡No estamos como los animales sujetos a leyes comunes!...

ZAMBI.- (*Apaga brusco la radio.*) Bueno. Déjate de vainas. ¿Qué hay lo de la chamba? La estás haciendo muy larga, cuñado.

NIGEL.- ¡Bravo, es lo que quería!... (*Aplaude.*) ¡La poesía del lenguaje natural!... ¡Chamba! ¡Qué lindo suena! Ahora puedes preguntarme todo, todo... todo... (*Indiferente.*) ¿Para qué necesitas plata?

ZAMBI.- ¿Cómo para qué?

NIGEL.- ¿Qué pregunta, no?

ZAMBI.- Estoy enganchado... (*Se pasea nervioso.*) Con los equipos que me has hecho comprar a plazos, me fregaste. ¡Tú me dijiste que la chamba era fija! ¡Y sólo faltan cinco días para pagar la próxima cuota!

NIGEL.- ¿Sabes Zambi? (*Exageradamente serio.*) ¡Ya va a firmar el jefe! ¡Ya va a firmar! (*Bebe.*) Le gusta hacer sufrir a la gente ¡Es un enfermo como todos!

ZAMBI.- Pero estoy enganchado...

NIGEL.- ¿Cuánto necesitas?... ¿Diez mil?...

ZAMBI.- No, ni hablar... ¿Estás loco?

NIGEL.- ¿Veinte mil?...

ZAMBI.- Cincuenta mil por ahora... exactamente cincuenta mil... ¡Pero si ya hemos hablado de eso y hecho los cálculos!... Mira... lo que yo quisiera es agarrar la chamba completa... como me prometiste...

NIGEL.- ¿Ah, yo te prometí?

ZAMBI.- ¡Estoy enganchado!...

NIGEL.- ¿Y yo te prometí?...

ZAMBI.- Que me ayudarías con esa plata para comprar los equipos a plazos, que harías que se me diera la chamba esa, y luego yo con lo que ganaba te devolvía tu plata.

NIGEL.- Me suena todo tan raro... ¿En qué vida sucedió eso?

ZAMBI.- Es cuestión simplemente de que me des los negativos.

NIGEL.- Todo me suena como un eco... ¡Oh qué desesperación, me has metido en tu tiempo! (Grita.) ¡Quiten de aquí el tiempo de este señor!... ¡Sáquenlo, que me ahoga!

ZAMBI.- ¡Estoy enganchado, enganchado!

NIGEL.- ¿Cómo?...

ZAMBI.- ¡Enganchado con los equipos que me has hecho comprar!

NIGEL.- Yo no soy responsable de las cosas que he hecho ni dos segundos después de haberlas hecho, ¡no conozco la palabra equipos ni negativos!, ¡me cuesta mucho esfuerzo hablar, cada letra me duele! ¡Ay!

ZAMBI.- ¿Puedes escucharme un segundo?

NIGEL.- ¡Otra vez el tiempo! (*Trata de accionar sus piernas con sus manos.*) ¡Me he quedado paralítico! ¡No puedo soportar la menor alusión al tiempo! (*Aullando.*) ¡Odio el tiempo, ese viejo cabrón oficinista! ¡No lo menciones! (*Hace gimnasia.*) ¿Cuánto dijiste que necesitabas?... ¿Cincuenta mil?

ZAMBI.- Sí, por ahora... (*Sube de tono hasta vociferar.*) ¡Lo que yo quiero es agarrar la chamba completa y terminar en un mes... con el equipo que ahora tengo es bobo... es bobo!

NIGEL.- ¿Cómo?

ZAMBI.- (*Igual.*) ¡Bobo... bobo! Me das los negativos... los negativos... y de un sólo queco... queco... de un sólo queco...

NIGEL.- (*Igual.*) ¿Cómo?...

ZAMBI.- ¡De un solo queco, trabajando duro... duro... la cosa sale... ¡sale!... ¡sale!... (*Está a punto de llorar.*) ¡Sale!...

NIGEL.- (*Como si hubiera gente en la habitación.*) ¡Chist! ¡Chist! ¡Ya va a firmar!... ¡Ya va a firmar!... ¡El jefe ya va a firmar!... (*Fuerte.*) ¡El jefe va a firmar!... ¡Firmarrrrrrrrrr! (*Definitivamente serio.*) ¡Bien!... ¿cuánto necesitas? (*Bebe.*) ¿Diez mil dijiste?...

ZAMBI.- (*Exhausto*) ¡No!... ¡No!... ¡Ni hablar! (*Exhibe dos dedos.*) ¡Veinte mil! (*Bajísimo.*) ¡Veinte mil!...

NIGEL.- ¡Uy!, ¡zambo!... ¡Pero tú estás muy alejado de la realidad! ¿Y tú eres un economista? ¿Los negativos dices? ¿Dónde están los negativos?... ¡El cambio de oficina, zambo!, ¿estás informado de eso?... ¿supones lo que es cambiar una oficina de un lado a otro?... ¿lo sabes?... ¡todo... todo! ¡Cambio de oficina, señor mío!... ¡Todo, muebles, archivos, pulgas, expedientes, secretarias, empleados, fantasmas, todo!... (*Bebe.*) ¡Cambio de oficina, cambio de universo!...

¡El infierno!... ¡No quiero ni recordarlo!... ¡Y tú dale con que encuentre los negativos! ¡Dónde diablos estarán!... ¡Dónde!... ¡Acaba tu trago!... ¿Por qué no te aguantas un poco?... ¡Ya está!... ¡El próximo lunes!... ¡Te lo juro!... ¿le diré a mi secretaria que me tenga todo listo!...

ZAMBI.- ¿Pero por qué el lunes? ¿No puede ser mañana?...

NIGEL.- Mañana es imposible... Mañana es una palabra carente de sentido. Toma tu trago... (*Bebe.*)

ZAMBI.- Pero eso me lo vienes repitiendo hace tres semanas, descontando el tiempo que no he podido encontrarte...

NIGEL.- ¿Tres semanas?... ¡Oh no, no puede ser tanto!

ZAMBI.- Bueno, quizá quince días.

NIGEL.- ¿Quince días?, ¿estás seguro?

ZAMBI.- ¡Absolutamente seguro!

NIGEL.- ¡Oh, no puede ser tanto!

ZAMBI.- Bueno, qué sé yo...

NIGEL.- Allí está la cosa, no puedes precisarlo...

ZAMBI.- Bueno, dos semanas sí con toda seguridad...

NIGEL.- Dos semanas... tres semanas... quince días... un año, un millón de años... un año bisiesto más tres cuartos de hora, un minuto y treinta segundos... un millón de siglos o un segundo... ¡Qué importa!... ¡Ah!... ¿Qué importancia tiene?...

ZAMBI.- ¡Para mí es importantísimo! ¡Ahora el tiempo, un minuto, un segundo, significa dinero, que me hará vivir! Por eso te he buscado por todas partes. ¡He venido aquí diez veces por lo menos!...

NIGEL.- ¿Diez veces? (*Bebe.*)... ¡Ese número no tiene sentido!

ZAMBI.-... Y te he dejado notas debajo de la puerta...

NIGEL.- ¡Qué raro! ¡Me parece que siempre he estado aquí!

ZAMBI.- ¿Y en tu oficina no estabas?...

NIGEL.- ¡Siempre estoy en el horario de costumbre!...

ZAMBI.- El teléfono de aquí no contestaba y el de tu oficina siempre está ocupado... ta... ta... ta... ta...

NIGEL.- ¿Cómo, a ver?

ZAMBI.- Ta... ta... ta...

NIGEL.- ¡Exacto!... ¡Te has convertido en un teléfono! ¡He aquí la obra de la civilización!

ZAMBI.- Tampoco te apareces por el “Versailles”...

NIGEL.- ¡Oh, no, no, no! ¡He prescindido de las citas con el mundo! ¡Odio las citas!... ¿Para qué tengo que ir a las citas del “Versailles”? ¡El tiempo es un boomerang... lo odio... es lo más odioso que existe, fragmentado como una regla!... ¡Lo odio! Pero sin embargo las citas continúan “que venga usted a las cinco”... ¡tran!... “No, a las tres”... ¡tran!... “Mejor a las cuatro”... “No, no, a las cuatro y treinta”... “No, a las cinco y media”. (*Se arrodilla.*) “¡Sí, sí, iré!”. (*Se para.*) “¡No, no! ¡Usted no vino!...”. “¡Claro que estuve!...”. “Estuvo usted, ¿no?...”. “¡Sí, estaba!”... “¡No estaba!”. “¡Sí, estaba!”. “¡Sí, estooooooooooy!”... Mañana, pasado mañana, después del parto, en la Resurrección de la Carne amén. (*Aguza el oído.*) ¡El teléfono! ¡Está sonando el teléfono!... ¡El teléfono! ¡Contesta! (*Corre desesperado.*) ¿No oyes al animal ese? ¡Al gato!... ¡Miauuuu! ¡Rinnnnnn! ¡Es lo peor que in...!

ZAMBI.- Ya no bebas más. ¡No suena! ¡Te habrá parecido que llamaban!...

NIGEL.- ¿Quién dice?... ¿Quién dice que no suena? ¡Ese monstruo no conoce el silencio! Mudo puede sonar sin que nadie se lo pida...

ZAMBI.- ¡Ah, por pura casualidad! ¡Un error en la central!

NIGEL.- ¡No hay nada por pura casualidad, ingenuo!... Menos en este caso, uno nunca sabe. Uno depende de la voluntad del monstruo...

ZAMBI.- La cosa es que ahora está mudo y tú debes serenarte...

NIGEL.- ¡Pero va a sonar! ¡Te lo aseguro! ¡Tápalo! ¡Desconéctalo! (*Se cubre los ojos y los oídos con las manos.*)

ZAMBI.- ¡No! ¡Puedes silenciarlo un poco, pero no desconectarlo! ¡Nos comunicamos!

NIGEL.- Entonces, ¿qué hago?...

ZAMBI.- No responderé si llaman...

NIGEL.- Espero que suene. Así tengo la seguridad que el silencio será menos horrible, porque el monstruo lo ha puesto de su parte...

ZAMBI.- ¡Podemos estar así toda la noche!...

NIGEL.- ¡Ahorita mismo va a sonar!

ZAMBI.- ¡Ya me harté de tus payasadas!

NIGEL.- Acerquémonos...

ZAMBI.- ¿Para qué?

NIGEL.- Ya va a sonar... sí... en este momento... lo siento... aquí en la barriga, un cosquilleo... ¡ya!...

ZAMBI.- ¡Cálmate idiota!

NIGEL.- (*Se aproxima al teléfono, lo toca.*) ¡Ay... está... caliente ya va a sonar!... ¡Ven!... ¡Ven cobarde!... ¡Acércate!

ZAMBI.- (*Se aproxima.*) Bueno, y...

NIGEL.- A la una, a las dos, y a las... (*Pausa.*)

EL TELÉFONO.- ¡Tririnnnn!... ¡Trinnnnn!...

NIGEL.- ¿Contesto o no contesto?

ZAMBI.- Pero claro, lo correcto es contestar...

NIGEL.- Bien, si tú lo dices. (*Descuelga.*) ¿Alo? ¡Cómo estás! ¿De dónde me llamas?... ¡Ah! ¿Estás cerca de aquí?... (*Se escucha la respuesta.*).. ya... sí, estoy solo... bien, te espero, muy bien, fantástico... ¡te espero entonces!... (*Cuelga. Se queda un instante pensativo, sorbiendo su trago. Ligera sonrisa.*).

ZAMBI.- ¡Tienes un plan!, ¿no es cierto?... entonces, ¿cómo hacemos? ¿Te llamo o vengo mañana? En definitiva no tienes... la plata... ahora... (*Se dispone a marcharse.*) ¡Ya la cosa es cuestión de vida o muerte! ¡Trata de entenderlo!...

NIGEL.- ¡Espera, no te vayas!

ZAMBI.- ¡Pero... va a llegar... ella... no sé... esa chica!

NIGEL.- (*Despectivo.*) ¡Pondrá diez minutos en venir aquí!... (*Bebe.*)

ZAMBI.- ¡Y bueno!

NIGEL.- ¡La vida es una excursión breve!

ZAMBI.- ¡Oh, las frases!...

NIGEL.- La gente de la antigüedad, sin conmovirse, ni enfadarse lograban el sentimiento que buscaban (*Señala reproducciones.*) Sus obras son desbordantes. En cambio nosotros los modernos necesitamos de afectos carnales, de amor, de socorro extravagantes a medida que el espíritu nos abandona. (*Recita.*) “¡Oh noche! Ven a decirme como mensajera del amor me calmará el vacío de las horas y cerraré los ojos en los brazos de mi bien amada”. (*Musita.*) ¿Entiendes? (*Pausa.*)

ZAMBI.- ¿Y?... No conozco el arte del amor, sólo el deseo a veces mortifica mis entrañas...

NIGEL.- ¡Es que carecemos de decoro y postura! Pero es nuestro deber ser libres de alguna manera... Por ejemplo, el riesgo...

ZAMBI.- ¡Qué chamullas tanto, cuñado! (*Recita imitando a Nigel.*) Yo vine por algo urgente... y me abrumas de retórica... El hermano hace todo por el hermano.

NIGEL.- Ah, la falta de ideas, que cambia la rutina en misterio, el azar... ¡Ah, la falta de ideas asoma a tu rostro!

ZAMBI.- ¿Cómo? ¡No puedo concentrarme en lo que dices, porque esa música me aturde!

NIGEL.- Se me ha ocurrido una idea, una idea es una forma que contiene... que contiene...

ZAMBI.- Bueno, una idea debe ser un punto de partida... entonces. ¡Pero a mí, qué me va, ni qué me viene...

NIGEL.- ¡No te muevas! (*Apaga la radio.*) Dentro de diez... (*Consulta su reloj.*) No. Ahora ya restan cinco minutos. Dentro de cinco minutos llega esa chica. Tú no la conoces...

ZAMBI.- ¿No es la alemanita que me presentaste en la esquina de la Colmena, hace un mes?...

NIGEL.- ¡No, no! Ésta es otra. Digo otra, como digo la misma, o un centenar parecidas o diferentes. Ésta es ésta y al mismo tiempo son... ¡las demás! (*Madura un plan que se refleja en su rostro.*)

ZAMBI.- Las últimas veces que he venido aquí, a tu departamento has estado con una diferente, (SE RÍE) ¿De dónde las sacas? Pareces un mago de feria... ¿Cómo haces para que no se crucen? ¡Sí! Diferentes aunque todas del mismo corte... Huelen a inocencia pero al mismo tiempo... no sé... me hacían sentir testigo de algo... algo...

NIGEL.- ¿A dónde no llega el poder de las mujeres? La técnica del seductor es solamente la conciencia de ese poder... (*Bebe.*) Itinerarios. Horarios. Horarios. Turismo (*Absorto.*) Por lo demás ese poder es puro instinto, ¡qué tontería!

ZAMBI.- ¿Te las jalas de la oficina? ¡Un caza secretarias con el dedo en el gatillo!

NIGEL.- ¡No! La promiscuidad carece de encanto, ¡qué vulgaridad!, ¡qué falta de talento!... Yo las pesco en aguas desconocidas, pero hablemos de lo que se me ha ocurrido... ¡Una ocurrencia es como una flor!... (*Enciende un cigarrillo.*) Escucha, si las mujeres son capaces de arrancarse la piel para que su cutis adquiera nueva frescura, el hombre que es un gladiador, ¿debe gemir, cambiar de fisonomía para ocultar la vergüenza a los ojos del circo?... derribado ya, ¿volverá siquiera la cabeza cuando va a recibir el golpe mortal?...

ZAMBI.- Bueno, supongo que no...

NIGEL.- ¡Odio la mediocridad!

ZAMBI.- (*Espantado mira la puerta.*) Sí, ¿y... y?...

NIGEL.- Jamás la naturaleza será vencida por la costumbre y mi naturaleza es la de jugador. En cambio, la costumbre... ¡oh, la costumbre es lo peor! Te explico. Ella llegará... (*Mira su reloj.*) Dentro de medio minuto. Tú te cuélas en el cuarto de al lado... al cabo de un rato sales y... te haces pasar... ¡por mi amante!...

ZAMBI.- Pero, ¿estás loco?... ¡No seas idiota!... ¡Cómo se te puede ocurrir algo semejante! ¿Para qué?

NIGEL.- ¡Es una broma!... ¡Una simple broma!... (*Bebe.*) En la vida real y moral te prestas a ser un lambicón a cambio de un poco de dinero. Te ofrezco un ardid que te saque de la mezquina inercia y tú escurres el bulto...

ZAMBI.- Mejor me largo, tu invitada no tarda en tocar el timbre...

NIGEL.- Creí que querías esos cincuenta mil. (*Bebe.*) ¿No te das cuenta? Vienen, representan su comedia. Yo represento la mía, no. No. Ya me aburrí...

ZAMBI.- ¡Pero si yo no la conozco! ¡No sé quién diablos será!

NIGEL.- Mejor que mejor... ¿Y acaso la conozco yo más que tú?... Diez minutos de abordarla en la calle y ya he cobrado un ascendiente sobre ella mayor que el de su propio padre. ¡Pura fórmula! Pones los ojos de carnero degollado, o esbozas una situación con respaldo bancario, y entras en posesión de un cuerpo, decidido a perpetuar la especie...

ZAMBI.- ¡No!... ¡Ni hablar! Si sospecha algo..., ¡el gin se ha apoderado de ti!

NIGEL.- ¡Pero si es tan sólo un momento! ¡Y hay millones y millones de minutos para aburrirse!

ZAMBI.- ¡No! ¡Puede salir el tiro por la culata! ¡No! (*Cortante.*)

NIGEL.- ¡Unos minutos y te vas! Luego yo le aclaro el panorama a la chica...

ZAMBI.- ¡No! ¡No! ¡Ni vuelta que darle! Esos juegos son para actores aficionados.

NIGEL.- (*Frío.*) Mira Zambi. Yo te apoquino los cincuenta mil y no veinte como era el acuerdo, mañana mismo si la cosa sale ahora... ¡estoy aburridísimo!

TIMBRE.- Trinnnn... Trinnnnn.

ZAMBI.- ¡Ya está aquí!

NIGEL.- ¡Escurre el bulto! ¡Ahueca!

ZAMBI.- ¡Pero!...

ZAMBI.- (*Frío.*) ¡Los cincuenta mil, mañana mismo!

Zambi vacila pero Nigel abre la puerta decidido. Zambi se mete en la habitación contigua. Entra Mara.

MARA.- ¡Hola amor mío! (*Lo besa.*) ¡Me he agitado repartiendo codazos para tomar por asalto un taxi, ¡mirando aquí y allá para que no me roben el collar! ¡Estoy harta de quitarme el reloj, los aretes! ¡En un descuido me pueden arrancar la oreja! ¡No sabes lo que me expongo para llegar a tiempo! (*Arroja su cartera en una silla, se retoca el maquillaje y de pronto, alarmada husmea.*) ¡Espero no ofender tus sagradas narices, con súbitos olores a cocina mal disimulados con Givenchy! ¡Eres tan delicado en esas cosas! (*Se suelta el cabello. trata de besarlo.*)

NIGEL.- (*Afectándose y cortándola.*) ¿Quieres un cigarrillo?... ¿Te apetece hacer fumarolas?

MARA.- (*Lo mira curiosa. Nigel anda contoneándose*) ¿Qué? ¿Ocurre algo? ¿Me retrasé? ¡Huy, qué maniático de la puntualidad... que es...!

NIGEL.- No mi amor. Me he vuelto un clásico. Es un cigarrillo normal.

MARA.- Disculpa... (*Pasea su mirada por el salón.*) Bueno, creo que nunca tendré sentido de la oportunidad...

NIGEL.- ¡Huy, amor, nuestros deseos carecen de resolución! ¿Por qué tiene que ser siempre algo delictivo y esnob el placer?

MARA.- ¡Nunca acabaré de aprender de ti!... ¿sabes? Casi me desmayo en el ascensor...

NIGEL.- ¿Ah, sí?

MARA.- Un tipo que se coló en el ascensor no había hecho caso del bombardeo publicitario de desodorantes y yo casi me desmayo de puro berrinchoso que era el tipo...

NIGEL.- (*Afectado.*) ¡Qué horror!...

MARA.- Entonces preferí subir por la escalera, ¡calcula!... Es por todo eso que estoy jadeante y sudorosa... espera, ¡voy al tocador!... (*Intenta ir a la habitación de al lado.*)

NIGEL.- ¡Noooo!... (*La detiene.*) Últimamente he advertido que mi organismo se modifica según los olores. ¡Reconozco que el ser humano es un depósito de excrecencias! (*La rodea con sus brazos.*) Pero...

MARA.- ¡Has penetrado en las sombras del bosque de mi alma! (*Trata de besarlo. Nigel la esquiva y dice en un aparte deshaciéndose del abrazo.*)

NIGEL.- ¡Oh, en qué voy a penetrar! ¡Dame de beber!

MARA.- ¡Qué difícil es ser una chica sencilla! (*Bebe del vaso de Nigel*) Ya no podré regresar a los sitios que creía mágicos ni mirar de frente al sol o a las montañas, ¡ah, necesito anteojos oscuros! “¡Ray ben!” (*Ríe.*)

NIGEL.- (*Cambia de tema.*) ¿Y cómo te va en la feria?, ¿te exigen demasiado?, ¿quieres que hable con tu jefe? (*Solemne.*) ¡Oír es obedecer!

MARA.- ¡Oh, no! ¡Estoy encantada! Me exhibo en un stand ante miles de idiotas. ¡No sabía lo fácil que era trabajar!... Hay que dejar que los acontecimientos destinados sigan sus caminos, hay que darles rienda suelta, y pasar tus noches con la mente despejada (*Ríe y se tapa la boca.*)

NIGEL.- ¡Tienes los senos robustos y el estómago te funciona normalmente!

MARA.- ¡Soy un reloj! Para tu tranquilidad... (*Golpeándose la frente.*) Debo ser tonta de remate pues mi lengua copia lo que me pasa por la cabeza... ¡No sabes cuánto te agradezco que me hayas conseguido eso de la feria... ¡Me he hecho amiguísima de Paty! ¡Es una chica formidable! ¡Un genio de las pestañas postizas, en esta ciudad de brumas en la que nunca sale el sol si no en obligados veranos! ¡Oye, debemos salir juntos, en parejas! Consíguete un amigo...

NIGEL.- ¿Un amigo?

MARA.- Sí. Paty sueña con millonarios, pero se contentaría con un poeta de izquierda...

NIGEL.- No, no, olvida tus planes. Olvidalo todo. (*Insinuante.*) Ya tengo un amigo aquí, en este momento... aunque considerándolo mejor, un enemigo... un intruso...

MARA.- (*Intrigada.*) ¿Alguien parecido a ti? ¿Cómo es?

NIGEL.- ¡Es el diablo!

MARA.- (*Desconcertada*) ¿Cómo?

NIGEL.- ¿Sabes?... ¡a veces me lacera, mira mis brazos!

MARA.- (*Más desconcertada.*) Pero... no te entiendo... ¿cómo ocurre eso?... ¡Nunca me habías hablado de un amigo de esa calaña! ¡Oh, disculpa! ¿Es que le debes dinero o algo así?

NIGEL.- No... No... (*Suspirando melodramático.*) ¡Todo está encadenado por los lazos del destino! No te asustes por las tentaciones de Satanás, pues somos gentes que tenemos por fe la verdadera fe ¡La fe de este siglo!

MARA.- ¡¿Te chantajea?! ¿Te extorsiona tal vez?... (*En voz baja.*) ¿Puedo ayudarte en algo? ¡No sabes lo que sería capaz de hacer por ti!

NIGEL.- Me exige... me exige... ¡Es horrible!

MARA.- Entonces, si es algo horrible ¿es algo de dinero?... ¿se trata de eso?

NIGEL.- Quizá sí. Cada animal tiene conciencia de sus fuerzas, lo mismo que de sus necesidades más imperiosas. Y él... y él... (*Se muerde los labios.*)

MARA.- ¡Oh, Dios mío! ¡Cuántas cosas ignoraba de tu vida!

NIGEL.- ¡Ha descubierto la manera de hacerme sufrir con una terquedad de inquisidor!...

MARA.- Pero ¿quién es él?

NIGEL.- Es un... Bueno... digamos personaje... lo conozco desde hace mucho tiempo, de la escuela elemental... (*Bruscamente.*) ¿Y tú desde cuándo conoces a esa Paty?...

MARA.- Desde el colegio, pero nunca tuve mucha amistad con ella, recién ahora...

NIGEL.- Yo también lo conozco desde hace mucho tiempo. Son las peores amistades, están al tanto de nuestras debilidades y no nos perdonan que les ofrezcamos la fortuna en bandeja...

MARA.- ¿Por qué no me lo has contado antes? Quizá no soy digna de las confidencias más secretas, no tengo esos méritos, ojalá los merezca algún día... algún día... ¿Es tan terrible? Entonces, ¿es que no hay amigos sin condiciones? Recuerdo que tú te apodaste a ti mismo “poeta de la amistad”. Eso conlleva naturalmente a pensar que aunque esté el diablo de por medio crees en la bondad de la naturaleza humana. Esta última frase es tuya.

NIGEL.- (*Como abstraído.*) Los pájaros mudan de canto según el estado del tiempo... A algunos, casi todos, la nueva estación les inspira nuevos acentos, pero yo, con él, con mi amigo... no puedo... no puedo.

MARA.- (*Cautamente.*) ¿Es alguno de los que yo conozco? ¿Alguno de los que?...

NIGEL.- ¡No... No... él no se compara a ninguno! ¡Oh, no hay animal en la naturaleza expuesto a más peligros que el hombre!... ¡Acá dentro, acá dentro! (*Se golpea la cabeza.*) ¡Aquí dentro hay una selva espantosa!...

MARA.- (*Más cautamente.*) ¡Ya me has dicho que es un antiguo condiscípulo, pensé que la vida los había unido después!, ¡por casualidad, un encuentro, no intencional!... (*ya sentada saca su polvera.*)

NIGEL.- (*Furioso.*) ¡No! Estoy a punto de prohibirte que sigas pescando datos de algo de lo que no tienes la menor idea... (*Agoreramente insinuativo.*) ¡Además, pronto lo vas a conocer!...

MARA.- ¡Ah, ya veo!... ¿Va a venir aquí?

NIGEL.- (*Intemperante.*) ¡No! (*Ambiguo.*) ¡Quizá sí!

MARA.- ¿Vamos a salir entonces para encontrarlo?

NIGEL.- ¡No, no, no!

MARA.- (*Grita.*) ¡Pero dime al menos cómo!...

Entra Zambi. Hace como que ignora a Mara. Revolotea su vaso de aguardiente en la mano.

NIGEL.- ¡oh, no! (*Se tapa los ojos con la mano.*)

Mara se queda petrificada. Zambi recorre la habitación, jala una silla y se sienta frente a Mara, Nigel apresurado y nervioso se precipita a invitarle un cigarrillo a Zambi.

NIGEL.- ¿Quieres fumar?... (*Busca uno y se lo invita.*) ¡Sirvetel! (*Le enciende un cigarrillo. durante la larga aspirada, Zambi no quita los ojos de Mara y Nigel se quema con la cerilla.*)... ¡Uyyyyy!

ZAMBI.- ¡Lléname el vaso! ¡Ya sabes, gin puro! ¡Quizá un poco de hielo!

NIGEL.- ¡Sí, sí, sí, claro!

Se inclina para llevarse el vaso y Zambi le acaricia el cabello. Nigel agradece con una sonrisa de perro mimado.

ZAMBI.- (*A Mara.*) ¿Cuánto tiempo hace que conoces a Nigel?

MARA.- (*Después de una pausa en que mira a Nigel como consultándole*) ¿Yo?... Bueno... en realidad hace muy poco.

ZAMBI.- ¿Cuánto?

MARA.- Tres... meses... tal vez... ¡Ah, por supuesto, usted es el amigo de la infancia de Nigel!

ZAMBI.- ¿Amigo de la... infancia... de Nigel?... (*Se ríe salvajemente.*) Ja... ja... ja... bueno... en el colegio... se empiezan... ciertas cosas...

NIGEL.- ¡Zambi, por favor!

MARA.- Es que Nigel, hace poco me decía... oh... (*Se tapa la boca fuerte. A Nigel.*) ¿Es “él”?

NIGEL.- (*Resignado.*) ¡Sí!

ZAMBI.- (*Fríó.*) ¿Son amantes?

NIGEL.- (*A Mara*) ¡No respondas!

ZAMBI.- (*Burlón.*) ¿Cómo tengo que decirlo? ¡Ah!... ¡Pon tu música Nigel! ¡Pon tu música para crear ambiente! ¡Pon tu música!

NIGEL.- (*Rápido pone una parte dramática de Mahler*) ¡No respondas Mara a sus invectivas, no le juego al demonio, no le contestes!

MARA.- Pero ¿por qué no puedo decir la verdad?

ZAMBI.- ¡Claro! ¿Por qué no puedo decir la verdad?

NIGEL.- ¡No, no quiero! ¡La verdad no tiene pie ni cabeza! ¡Hasta Dios le rehúye a la verdad!

ZAMBI.- (*Señalándolo.*) ¿Te gusta el tipo ese? ¿Te gusta en realidad? ¡Es un cerdito ilustrado de la clase media! ¡Contesta! ¡Eres un renegado, racista, esnob y con complejo Pigmalión!

MARA.- Yo... sí... sí... no sé...

ZAMBI.- ¿Cómo que no lo sabes?

MARA.- Bueno, sí, ¡me gusta! (*A Nigel que no replica.*) ¿Tengo que informarle si soy católica, provinciana, militante o si tuve acné a los quince años? (*A Zambi.*) ¿Y por qué tengo que responderte? (*Fingiendo alarma.*) ¿Es usted un agente Pip? (*Notando que Nigel se exaspera.*) ¡Me abstengo de suspicacia! (*Desconcertada y humillada.*) Pero ¿por qué tengo que someterme al test de si me gusta o no Nigel?

ZAMBI.- ¡Porque sí!

MARA.- ¡No sé!

ZAMBI.- ¡Cómo que no lo sabes! ¡A estas alturas!

MARA.- (*Casi sollozando.*) ¡No sé... no sé...!

ZAMBI.- ¿Y si estás encinta?

MARA.- (*Aullando.*) ¡No..., no...! (*Más bajo.*) ¡No sé!...

ZAMBI.- ¡Y tampoco sabías que Nigel era un caso... especial?...

Pausa. Mara mira a Nigel estupefacta. Música suave y patética.

NIGEL.- ¡Qué cruel eres Zambi! ¡No tenías por qué decirlo así!... (*Erguido paseando a trancazos cortos.*) Pero ¿cuál es el problema? Tú puedes seguir con... con... (*Chasquea los dedos*) ¡Oh! ¿Cómo te llamas?

MARA.- ¡Mara!

ZAMBI.- Tú puedes seguir tus divertidas relaciones con Mara... ¿Cuál es el problema?

NIGEL.- ¡Oh!... siempre temí que este momento llegara alguna vez, y ya aconteció! (*Se soba el cuerpo para aliviar la tensión. Nigel con súbita alegría de pronto va y coge un cacharrito.*) ¿Les gusta? Es artesanía muy rara... ¡hacen cosas encantadoras esos chinos de dinastías catalogados! Estas nimiedades las ve uno siempre y desea poseerlas, hasta que las compra y las pone en un lugar estratégico, como si fueran una bomba de tiempo...

ZAMBI.- ¿Y qué tratas de decir con eso?

NIGEL.- Es que viene a cuento, con lo que se pueda revelar en este encuentro... (*Coloca el bibelot en su sitio.*) Porque yo tenía un amigo artista, un escritor creaba cosas delicadas, como éstas (*Pasea ante las piezas de colección y cuadros.*) Decía él que lo hermoso no tenía propiamente sexo, que en arte todo... todo... se superaba y, bueno... les confieso que yo también quise ser artista, escritor... En la clase media siempre un miembro de la familia quiere ser escritor... (*Ríe dulcemente.*) y... y... y... yo... tenía también ideas, amplias, hermosas plenas de

altruismo, de filosofía, de amor... ¡aunque les parezca mentira! ¡Y aún sigo siendo así de cierta forma!... En resumen... ¡Yo, yo los amo a los dos!...

ZAMBI.- (*Señalando a Nigel*) ¿Y si te ocurriera algo parecido a lo de Nigel? Si te enamoraras no en forma convencional, por ejemplo de una mujer... o de todo lo que uno se puede enamorar sin restricciones... ¿qué harías?, ¿lo has pensado?

MARA.- ¿Yo?... (*Se ríe nerviosa.*) ¿Yo?... ¿Por qué tendría que pasarme a mí?... ¡Yo nunca he tenido amigos escultores, pintores, ni he colocado bombas!

Se produce una pausa y ríen los tres.

ZAMBI.- (*Cortante.*) ¡Ah, claro, tú eres una chica normal!... (*A Nigel*) ¡Quita esa música! (*Nigel obedece.*) ¡Una Venus nacida de detergente!

NIGEL.- ¡No te lo permito!

ZAMBI.- (*Duro.*) ¿No me permites qué? (*A Mara.*) Pero a todo el mundo le pasa “algo”, siempre ocurre “algo” que en determinadas circunstancias... ¿ah? Por ejemplo yo... (*Bebe.*) ¿No es cierto Nigel podría... matar... por dinero... Si estuviera muy exasperado... y fuera víctima de las bromas de un amigo, por ejemplo... ¿siempre tienes tu pistola a mano Nigel? (*Se dirige a un mueble y jala un cajón.*) ¿Ves Mara qué bien conozco la casa... Nigel vive solo, solito y tiene miedo a los asaltos...

NIGEL.- ¡Cierra ese cajón!

ZAMBI.- (*Cierra.*) Y más miedo debe tener a sus fantasmas en los momentos en que está solo, sin Dios ni el consuelo de una filosofía cualquiera, ni del fanatismo en el que ya no cree porque del amor y del arte ya se hartó... Ya nada lo divierte. Entonces recurre al gin con Canada dry y a polichinelas como tú o como yo y con música de fondo... Salvo que se decida disparar contra sus fantasmas, pero deberías de una vez por todas empezar por ti mismo Nigel... (*Abre un cajón y arroja la pistola que coge al vuelo Nigel*) ¡De una vez Nigel, de una vez!..

NIGEL.- ¡Oh, estás loco!... ¿tratas de impresionar a Mara? (*Coloca la pistola en el cajón y lo cierra bruscamente.*) ¡Le echaré llave! (*Busca en sus bolsillos.*)

ZAMBI.- ¡Oh, no te preocupes por las llaves, las cogí yo!

Muestra el llavero.

NIGEL.- ¡Idiotas! (*Se precipita hasta Zambi.*)

ZAMBI.- ¡Quieto, quieto! (*Lo hace saltar como un perrito que quiere embaularse un bocado. se guarda las llaves.*) Pero ¿qué objeto tiene disimular?... ¿No estabas aburrido? ¿”Vamos a jugar”, no fueron esas tus palabras?

NIGEL.- ¡No dije exactamente eso!

MARA.- ¿Jugar?... ¡Ah, ya entiendo! ¡Qué tonta soy! ¡Les juro que antes tenía una mente de ardilla, pero les prometo recobrar mi aptitud para ponerme a tono en cualquier situación y saltar al bote salvavidas a tiempo! (*Aparte.*) ¡La vida nos lleva a flote siempre, par de idiotas! ¿Se trata entonces de una broma?

ZAMBI.- ¿Broma?... ¡Oh, no, ahora va de verdad!

NIGEL.- ¡ZAMBI! Te prohíbo que...

ZAMBI.- (*Avanza amenazador hacia él.*) ¿Me prohíbes qué?, ¿qué me prohíbe el señoritingo?

MARA.- (*A Nigel*) ¿Cómo te dejas tratar así Nigel? ¡Oh! ¡Díganme si los dos están bromeando!

ZAMBI.- (*Riendo*) No es para asustarse querida... (*Se inclina hacia Mara y le coge una cadena que tiene en el cuello.*) Pero en realidad esto que tú quieres creer que sea una broma ¡es tan verdadero como la linda joya que llevas en el cuello!... (*Duro.*) ¿Es oro o de pacotilla?

MARA.- ¡Es oro! ¡Oro puro! Me la regaló mi padre...

ZAMBI.- Ajá... ya empieza a mentir... ¿Es falsa o no? (*Irónico.*) ¿Te la regaló tu padre?...

MARA.- Sí, sí, sí...

ZAMBI.- ¿A cambio de qué te dieron esto?

MARA.- ¡A cambio de nada!... (*Débilmente sollozando.*) ¡Me la regaló mi padre!...

ZAMBI.- ¡Qué desprendimiento tan conmovedor. ¡Toda herencia en la vida es lo más gratificante en este sucio mundo!

Mara corre y se refugia en los brazos de Nigel. Zambi sintoniza la radio.

MARA.- (*En voz baja.*) Quisiera irme de aquí, pero no puedo dejarte solo con él ya hallaremos un medio para...

ZAMBI.- (*Grita fuerte contoneándose al compás de la música.*) Dime, Mara, ¿de qué barrio eres? (*Agita jugando con el cacharrito.*)

MARA.- (*Titubeando*) De... de Miraflores...

ZAMBI.- Hum... yo diría que de Comas.

MARA.- ¿Por qué?

ZAMBI.- Porque te maquillas demasiado como si te trasformaras a tu gusto... y llevas ropa tan mal combinada que a la legua proclamas que eres pobre...

NIGEL.- (*Se acerca a Zambi y le dice en voz baja.*) No lles las cosas a extremos abominables, no hay necesidad de dárteles de Sherlock Holmes ni del Marqués de Sade...

ZAMBI.- (*Igua.l*) Está bien... está bien... (*Amenazador.*) Pero tú sabes de sobra por qué estoy ensayando mi papel en serio...

NIGEL.- Hablaremos de eso después... (*Vuelve donde Mara y la acaricia.*)

ZAMBI.- (*A Mara.*) ¡Todo lo posterga la gringa!... ¡Ella siempre escamotea las situaciones que la comprometen a mostrarse como es! ¿Contigo se porta igual?...

MARA.- ¿Qué?... ¿Quién es la gringa?...

ZAMBI.- (*Riend.o*) ¡La gringa es la gringa!...

MARA.- (*Separándose rápido de Nigel y mirándolo a los ojos.*) ¿Quién es la gringa?

NIGEL.- (*Aproximándose a Zambi*) ¡Te voy a dar los cincuenta mil! ¡En verdad!... ¡Te lo juro!

ZAMBI.- ¿Ah, sí? (*Coge el cacharrito y lo estrella en el suelo.*) ¡Reventó la bomba de tiempo!... ja... ja...

NIGEL.- (*Entre dientes.*) ¿Por qué tenías que hacer eso? (*Roncamente.*) ¡La plata te la voy a dar de todas maneras!...

ZAMBI.- ¿Debo suponer que te importaba tanto ese cacharrito?... (*Mirándolo fijamente.*) ¡Oh, hay lágrimas en tus ojos! (*Lo acaricia.*) ¡En cambio, yo aprecio mucho más las lágrimas de tus ojos que cien mil cacharritos de estos!... (*Bate palmas.*) ¡Bueno, esto está muy sórdido y aburrido! (*Sube el volumen de la radio.*) ¡Les pido disculpas por abusar de su paciencia haciéndome el comediante perverso!... ¡Tragos, Nigel! ¡Dame de beber! ¡Dale de beber a Mara!...

NIGEL.- Pero es que ya no volverás a...

ZAMBI.- Bailemos también, ¡la danza es algo sagrado! ¡Estoy esperando mi trago, Nigel! (*Chasquea los dedos.*) ¡Bailemos también la danza, cantemos, riamos, bebamos...

MARA.- (*Animándose.*) Nigel suele recitar algo parecido, dice que es poesía árabe o persa ¡Vaya uno a saber quiénes fueron los árabes o los persas!... (*Se desata en risa.*)

NIGEL.- ¡Oh, sí claro! (*Prepara tragos.*)

MARA.- ¡Dancemos Nigel! Tú me enseñaste eso de... (*Meliflua.*) “Invitación au vals” (*Ríe.*)

Beben y bailan premeditadamente azuzados por Zambí quien empieza a acariciar a Mara. Nigel lo rechaza. Zambí provoca un baile en ronda. Ahora Mara, que bebe, insiste en bailar con Zambí y estalla en carcajadas.

MARA.- ¡Ahora sí estoy contenta, ya no bailamos, somos llevados... llevados... (*Alza los brazos.*)

ZAMBI.- (*Jubiloso.*) Llevados por la sombra de ideas crepusculares que nos... nos (*No encuentra el remate de la frase.*)

NIGEL.- (*Igual.*) ¡Abandona, oh cuerpo, lo que querías poseer, de nuevo vuelve a lo que has dejado... siempre flotante, contradice sin cesar... sí, nos dejamos llevar como... como... ¿acaso el hombre no busca algo sin saber lo que desea y se mueve para librarse de la carga que lo abruma? (*Recita quitándose la camisa.*)

“Los pensamientos de los mortales, sus duelos y alegrías
¿acaso no cambian con lo que Júpiter caprichoso les envía?”

Se coloca algo como una corona de laurel. Los tres ríen, caen en el suelo carcajeando. Zambí le quita los zapatos a Mara y le besa los pies. Nigel ocupado en el bar.

ZAMBI.- Bailas muy bien... ¡Odio a la gente que no sabe bailar! Bailando ya no tenemos los ojos de halcón de la gente sobre uno.

NIGEL.- (*Igual.*) ¡Odio a la gente que no sabe bailar!

Brindan entrechocando sus vasos.

MARA.- (*Eufórica.*) ¡Salud Nigel, salud Mara! (*Se mira en un espejo.*) ¡Qué alivio desprenderme por un instante de nosotros mismos, el espejo somos los tres! ¡Ja, ja!

ZAMBI.- (*Igual.*) ¡Salud, Mara, salud Nigel, salud Zambí!

NIGEL.- (*Simulando camaradería.*) ¡Salud, Mara, salud Zambí, salud Nigel!

MARA.- (*A Zambí.*) ¿Y si te dijera que me gustas? ¡Qué regocijo decirlo en la casa del dueño del mundo!

Nigel lleva los vasos y medita burlando.

ZAMBI.- ¡Yo te lo iba a decir primero! ¿Cómo te sientes? ¿Ya no tienes miedo?

MARA.- ¡Oh, no!... ¡Ya no! Me gustas pero sigo queriendo a Nigel. Es como si me hubiese puesto un termómetro y estuviera libre de temores. (A NIGEL) ¿No te importa, verdad amor?... (Se tapa y saca su caja de cosméticos y le pinta los labios a Nigel) ¡Estás lindo!... ¡Bésame! (Se besan.) ¡Oh, empiezo a entenderlos! (Bebe.) ¡Sí! ¡Creo que los entiendo! (A Zambi.) ¡Ahora tú, Zambi, besa a Nigel!... ¡Bésalo!... ¡Bésalo!... (Imperiosamente.) ¡Bésalo!... (Zambi va a cumplir la orden ante la estupefacción de Nigel, pero Mara lo detiene) ¡No, no!... ¡Mejor, bésame a mí! (Se besan frenéticos. Nigel se tartamudea tambaleando.)

NIGEL.- ¡No, no, esto es demasiado!, ¡no quiero, no quiero!

MARA.- ¿No quieres qué?... Es la primera vez en mi vida que me divierto de veras. Parece como si antes hubiese estado sola... ¡Un perrito amaestrado que sale y vuelve a la jaula! ¡Salud! (Bebe.)

NIGEL.- ¡Basta, basta he dicho! ¡Qué derecho hay para...!

MARA.- (Señalándolo.) ¡El fantasma, miren el fantasma! (Lo escupe.) ¡Fantasma, fantasma, fantasma, fantasma! (Llora.) ¡Ahora te veo tal como eres, manoteando en la resaca de tus ridículos principios ¡tus principios!... ¡tus principios! ¡Soledad que contagias! ¡Estoy harta de aprender todo lo que tú aprendiste! ¡Eres un inmoral con plata para defender tus principios!

NIGEL.- (Limpiándose.) Es que... es que... si uno, desde antes, ¡no sé! de lo antiguo... ¿principios dices? ¡Si no hay vínculos exac-¹⁵⁴ para la conducta!... (Grita sollozando.) ¡Tienen las manos y los pechos reventados de resentimiento, están apaleados por las órdenes, tienen la boca llena de grosería oculta! ¡Ah, nadie está seguro, ni en su propia casa, ni... ni en el universo! (Da una voltereta y se cae.) Nadie... nadie... (Bebe y ríe.) Ja... ja... ja... nadie puede, ¡oh, poeta! ¡hablar como los dioses con palabras humanas!... (Bebe y ríe, de pronto le acometen vómitos.) ¡Uh, qué saco de inmundicia me he vuelto! ¡La pistola, Zambi, dame la pistola y ahora sí!...

MARA.- ¡Calla... cerdo... calla no ves que a mí también...! (Le acometen vómitos.)

ZAMBI.- (Dando un salto.) ¡Voy al baño, voy al baño... humildad, temor, obediencia!, ¡el cuerpo se retuerce!

Los tres, empujándose, van al baño.

VOZ DE NIGEL.- ¡Los cristianos sabían perfectamente!... que la curiosidad es un mal... (Tartamudeando.) Un mal inhe... inherente al hombre... (Ruido del grifo al correr y convulsiones.) ¡Dame la llave, Zambi!... ¡Dámela!...

¹⁵⁴ Nota: aparece así en el original.

VOZ DE ZAMBI.- ¡Quieto, borracho idiota! (*Ruido de forcejeo.*) ¡Quieta, Mara! ¡Suéltame! ¡Suéltame, hija de perra!

VOZ DE MARA.- ¡No pierdas tiempo, Nigel, quítale la llave del bolsillo! (*Forcejeo.*) ¡Quítale la llave!

VOZ DE NIGEL.- ¡Ya la tengo, ya la tengo!...

VOZ DE ZAMBI.- ¡Suéltame, maldita, ese borracho idiota! ¿No entiendes? ¡Es peligroso que recupere el arma!... ¿Y tú, de dónde te has proveído de semejante fuerza? ¡No parecen brazos de mujer! ¡Son verdaderos tentáculos! ¡Suéltame! ¡Campesina!

Nigel entra a la habitación. Abre con las llaves en la mano el cajón. Quita de allí la pistola. Apunta en varias direcciones. Queda con aire irresoluto.

VOZ DE ZAMBI.- ¡Suéltame te digo! ¡Suéltame de una vez!

VOZ DE MARA.- ¡Déjalo, no hará nada! ¡No se atrevió antes porque nunca define una situación hasta el final!... Lo conozco, sólo sabe bromear. Ja... ja... ja... ¿tu pistola es de juguete, Nigel?, ¿vas a volverla contra ti?, ¿contra Zambí o yo? ¡Somos tus invitados! ¡Acuérdete de tus principios! ¡Si no sabes conducirte como un hombre, duerme la borrachera! Entretanto, Zambí y yo...

Nigel se precipita hacia la puerta y Mara la cierra violentamente.

NIGEL.- (*Tanteando la puerta, desesperado. la pistola se le cae.*) ¡Oh, no!, ¡no me dejen solo!, ¡no me dejen solo!... ¡no me dejen solo!...

Se apaga brevemente la luz o se cumple un primer acto. Se ilumina la escena y entran Mara y Zambí. Nigel dormido en el suelo.

ZAMBI.- ¡Ayúdame a levantarlo!

MARA.- ¿Ha bebido mucho, no es cierto? Bebió antes que llegásemos nosotros, a veces empieza temprano... eso es lo malo... muy temprano...

ZAMBI.- Sí... cógelo de los pies, vamos a sentarlo aquí... quítale esa corona ridícula...

Sientan a Nigel en el sofá. Zambí recoge la pistola.

MARA.- Está muy pálido...

ZAMBI.- Fíjate si tiene las llaves en el bolsillo... yo miraré si se han caído por aquí... ¡Guardaré la pistola!

Mara rebusca a los bolsillos de Nigel y Zambi busca en el piso. Suena el teléfono.

EL TELÉFONO.- ¡Trinn! ¡Trinnn!...

ZAMBI.- ¿Quién será?

MARA.- ¡Y yo qué sé?... *(El teléfono calla.)*

Suena el timbre de la puerta de entrada.

MARA.- ¿Y ahora?

TIMBRE.- ¡Trinnn... Trinnn... Trinnn!

MARA.- ¡Voy a abrir!

ZAMBI.- ¡Quieta, quieta he dicho! ¡Debe ser el portero haciendo la última ronda antes de irse a su cuarto!...

MARA.- ¡No puedo estar plantada aquí toda la noche, que sería como aguardar hasta la consumación de los siglos! ¡Si alguien está afuera esperando, será comprometedor! ¡Hay que desembarazarse de quien sea y como sea!

ZAMBI.- ¡Ah! ¿es que quieres que escapemos como ladrones? ¿Y dejarlo aquí y que despierte y recuerde lo que pasó?

MARA.- ¡No me importa nada! ¿Acaso él no se lo buscó? ¡Fue él quien me arrojó a tus brazos!... ¡Le salió el tiro de la culata!

TIMBRE.- ¿Trinnn... trinnn... trinnn!

ZAMBI.- ¿Encontraste las llaves?

MARA.- ¡No, no! *(Remueve a Nigel)* ¡Despierta, despierta!

ZAMBI.- ¡Déjalo! ¡No hagas ruido!... Ya despertará solo...

TIMBRE.- ¡Trinnn... trinnn... trinnn...

MARA.- No aguanto, voy a abrir la puerta...

ZAMBI.- Espera a que yo...

MARA.- No espero nada...

Se dirige a la puerta. Zambi busca dónde ocultar la pistola y la mete debajo de un cojín de sofá. Mara abre la puerta. No hay nadie. Pausa.

ZAMBI.- ¡Quien quiera que fuese se cansó de llamar y se marchó! ¡Cierra la puerta! (*Mara cierra.*) Debemos hacer algo, no podemos abandonarlo, veces después de la borrachera no recuerda nada... o cree que ha soñado... Mara... Mara...

MARA.- ¿Sí?... (*Coge su cartera y se peina.*)

ZAMBI.- Si Nigel se pelea conmigo a causa de... de...

MARA.- ¿Problemitas? Ustedes dos me han tomado a mí como a uno de esos “médium” de circo de barrio...

ZAMBI.- Tú mejor que nadie sabes lo que es ser pobre... Yo nunca he tenido nada y Nigel me va a proporcionar un trabajo de fotógrafo, un oficio independiente ¡Representa un capital que me cae del cielo!... Es la única oportunidad que hasta ahora me ofrece la vida, quiero decir, la mejor... y si él por lo que pasó se lo toma muy a pecho y se ofende...

MARA.- (*Sarcástica.*) Si se ofende, si se ofende... ¿Acaso él no nos ha ofendido cruelmente? Lo que ocurre es que tú no tienes dignidad... ¡En eso eres todo un hombre!

ZAMBI.- Mara, volvamos a empezar... (*Sirve apresuradamente dos tragos.*) ¡Sírvete, hay que componer el cuerpo! ¡Vamos bebe! ¡Yo no tengo nada, nada más que esta oportunidad!... ¡Fui valiente, cien mil veces!... Fui sincero cien mil veces... ¡Nada! No me sirvió para nada, es por eso que me aferro a la posibilidad de proveerme de ese equipo fotográfico y nadie... ¿me entiendes?, nadie me va a proporcionar un préstamo sino él... con bromas y todo, sólo él...

De pronto Nigel se levanta de un salto y cae sobre ellos.

NIGEL.- (*Aullando.*) ¡Si me detengo me pierdo y malbarato! ¡Si me aburre un libro, cojo otro! ¡Mi espíritu está hecho de tal manera que soy incapaz de hacer nada que no sea de mi agrado! ¡Los historiadores son mi fuente, en ellos se encuentra la pintura de los hombres! (*Acosando a Mara.*) ¡Mi corona! ¡Dónde está mi corona! (*Mara se la pone. Nigel recita.*) ¡Jamás llega la hora de despertar cuando se sintió el frío reposo de lo infinito... ¡Ni la razón, ni la instrucción nos hacen aptos para la vida! (*A Mara.*) ¡Diana, Venus, azota a este bribón, azote a este criado y mi honor quedará satisfecho! ¡Azótalo!... (*Le alcanza la correa de su pantalón. Mara coge la correa y consulta con Zambi quien asiente con la mirada.*) ¡Azótalo! ¡Azótalo! (*Mara lo latiguea, mientras Nigel bebe un trago que se prepara y pone una música de Mahler*) ¡Basta! (*Detiene a Mara y le dice acariciándole el rostro.*) En cuanto a ti, soy quien te pide perdón... (*Cae de rodillas. Desde allí dice a Zambi*)... ¡Cuán reducidos son los límites de nuestro espíritu que sólo de rodillas advertimos ciertas cosas! (*Coge el llavero del suelo. Se levanta.*) ¡Toma Zambi, toma y abre esa cajita, retira de allí los cincuenta mil!... ¡Toma! (*Le arroja el llavero. Zambi coge la llave y abre la cajita, retira el dinero.*) El mal más común del hombre es su idiotez, la ceguera del alma que le hace amar su imbecilidad y persistir en sus errores, aferrándose a ellos y tener el atrevimiento de compartirlos con los demás... Unamuno llamaba a

eso “ideocracia”, disculpen mi manía libresca... ¡Salud Mara, salud, Zambi, salud Nigel! ¡Les pido perdón humildemente!

MARA.- ¡Bien! No ha ocurrido nada, ¿no es cierto Zambi? ¿Ya estás contento? La posesión del dinero borra toda humillación y seguro que no sientes los efectos de la latiguera...

NIGEL.- (*Jubiloso.*) ¡Juguemos a algo!... ¿Hay algo mejor que el riesgo? ¡Es un huracán que se levanta en mi interior!

ZAMBI.- ¿Firmarás las letras que me faltan?

NIGEL.- ¡Por supuesto! ¡Pero, no perdamos ni un segundo! ¡Estar juntos es un tesoro invaluable!...

MARA.- ¡Yo me voy! Vivo tan lejos que no tengo ánimo para nada, esas chatarras de micro son el infierno rodante...

NIGEL.- No es leal dejar así a un hombre que podría cambiar en una sola noche... (*Bebe.*) ¡Mara!, ¿y si hubiese estado enamorado de ti?...

MARA.- ¡Por favor, Nigel! ¡Por esta noche es demasiado!... ¡Mi pobre cabeza puede estallar! ¡Uy, hablar de pasiones!...

ZAMBI.- (*Tararea un fondo musical burlón.*) ¡Me voy a la toilette!... (*Sale.*)

NIGEL.- ¡Tú sabes todo lo que fantaseamos en torno a una mujer ¡que es la misma con caras diferentes! La elevamos a los altares, es objeto de nuestros espejismos, nos hundimos en defraudaciones, ya lo sabes... Es un tema tan trillado, pero vigente. (*Se aproxima a Mara.*) En cambio, el hombre para la mujer es simplemente parte de la realidad... ¡Pero si ya la maquinaria estuviera en marcha y tú me hicieses sufrir horriblemente!... (*Le besa la mano.*) ¡No me dejes!

MARA.- ¡No, oh no, ya no quiero responsabilidades! ¡Estoy harta de cargar con el sufrimiento ajeno, ya es tarde y... ¡Es peligroso!... ¡Todo es peligroso!

NIGEL.- (*Reflexiona en voz baja.*) Si uno se contentara con no moverse de su cuarto...

ZAMBI.- (*Volviendo.*) Nigel, yo creo que debes dejarla ir, es tarde ya y...

NIGEL.- ¡Oh dioses! ¡Reclamas algo, tú que viniste por una tabla de salvación y te llevas una posible paternidad! ¿No es cierto? (*A Mara y Zambi*) ¿tarde, dicen? ¿No es cierto? ¡Amemos la posibilidad de que se pueda hacer tarde porque debemos amar el día, sino porque puede hacerse tarde y convertirse en noche! ¡Bebamos antes de que me dejen solo! (*Los rodea con sus brazos sentándolos en el sofá.*) Cuando era pupilo él abría el ansiado abismo del asueto, mi más profundo temor, un verdadero infierno que me alcanzaba con llamas era el no poder contar con un amigo para disipar el horrible transcurrir del tiempo, los segundos, los minutos... Arrastraba

a viva fuerza a alguno para ver juntos la puesta de sol sobre las azoteas... Ese vacío me ha marcado para siempre... ¿Y me van a dejar solo ahora? (*Les alcanza tragos.*) ¡Juguemos pues sobre las azoteas!, ¡el último juego de los amigos! ¡Salud! (*Bebe.*) Propongo revelar nuestros secretos... Sí, ¡vomitemos el tóxico!... ¡descubramos lo más horrible que guardamos en nosotros y que no se atreve a salir con la cara que tiene, pues cuando lleguemos a viejos será esa cara del secreto la que tome el lugar de la que tenemos ahora. ¡A jugar! ¡Juguemos el juego de la verdad!... Tú, Mara, aquí... (*Arrimada hacia un rincón del sofá.*) Tú, Mara, aquí... (*Le señala una silla a un extremo.*)

MARA.- ¡No conozco ese juego!... No sé siquiera jugar a los naipes...

NIGEL.- (*Colocándose entre ambos.*) Oh, es un pasatiempo sin mayores reglas... Coge una botella... (*Coge una.*) Se le hace girar... así... Y a quien inexorablemente señale la boca de la botella, pues tiene que responder sin tapujos a las preguntas que le hagan los demás... Pongo un ejemplo... si yo le pregunto a Zambí, ¿has cometido una traición horrible en tu vida? Es... un ejemplo... debe responder sin vacilar como bajo juramento sin escatimar ni una palabra... ¿Entendido?

MARA.- Pero ¿por qué? ¡No, no! (*Trata de incorporarse. Nigel lo evita.*)

NIGEL.- O de otro modo... en este juego se trata de que aparezca la cara de Dios o la del Diablo...

ZAMBI.- No le veo la punta al asunto... no le veo la punta, pero en fin... ¡Bueno! ¿Y por qué no?... No sé a dónde apuntas tú mismo Nigel. Te gustaba acosar a la gente, pero ahora ves más, te tiramos a fondo como un esgrimista, como si quisieras... ¡que termine pronto! ¡Bueno, juguemos!

MARA.- (*Resignada, fastidiada.*) ¡Que empiece entonces el juego!...

Saluda a un palco imaginario. Zambí y Mara lo imitan riendo nerviosamente. Nigel coge la botella y la sitúa en medio de la escena y la hace girar. La boca de la botella los señala indistintamente. Es de cuenta del director que señale trucadamente al personaje según el orden del texto o que se altere, que señale a alguien del público. A un actor preparado, con probabilidades que señale al vacío, etc. cuando señale la botella a uno de los personajes, éste debe estar preparado. También está facultado el director para actualizar las historias o modificar las historias a favor del montaje.

Historia de Mara.

MARA.- ¿Empiezo? ¿Quién pregunta?

NIGEL.- ¡Pregunta tú, Zambí! Tú estás a su derecha, es el orden clásico...

ZAMBI.- ¡Bien! Ya puedes relatar lo más negativo, lo inconfesable...

NIGEL.- ¡Bien!... Di, Mara, lo más abominable de tu vida...

MARA.- De acuerdo... ¡destruí el matrimonio de mi hermana!

NIGEL.- ¡Oh, vamos!... ¡sentimentalismos pueblerinos!

ZAMBI.- (*Sorbe un trago.*) Que no se disminuya el horror en aras del honor... pero es tu privilegio, Mara...

MARA.- (*Indignada.*) ¿Saben acaso en qué circunstancias y qué pasó?

NIGEL.- Esta bien... sigue...

MARA.- Yo no me llamaba Mara. Mi verdadero nombre es... Bueno... creo que eso se puede pasar por alto... Fui una chica entre muchas, muchos hermanos, una provincianita, un animalito de profesión la ignorancia (*Imita el acento serrano.*) “Así será pues”, “Dios ha de querer”. Era mi única respuesta en esos tiempos. (*Pausa.*) ¡Nada más salía de mis labios. Ya saben que un palurdo habla sólo consigo mismo. Lo asusta el mundo parlanchino de la ciudad. ¡Era una tregua al horror de la humildad! Bien... como centenares de miles de provincianos, nos vinimos a la capital... y llegamos a un hotel por la avenida Aviación... Todo el hotel resonaba como embrujado. No podía dormir. Entraban y salían parejas. Mi padre me mandó vender enchufes eléctricos que él mismo confeccionaba a un mercadillo, las seis hijas mujeres de familia éramos muy lindas, pero envueltas en harapos... ¿Me imaginan con trenzas? El marido de mi hermana mayor me trataba como a su hija. Me llevaba y me traía del colegio. Una noche me besó en la boca, tenía yo once años. Mi hermana sólo se ocupaba de sus hijos, de modo que su marido se dedicaba a mí. Así transcurrieron cuatro años hasta que un día descubrí que estaba encinta. Mi cuñado me llevó a la choza de una bruja. La vieja me acuchilló las entrañas. Lo ocultábamos con tanta perfección que todo en el hogar exhalaba a inocencia. (*Pausa.*) El ahínco, el trabajo nos permitió habitar en uno de esos edificios donde viven cuatrocientas personas... Luego vino otro aborto... y otro... Era... como si no pudiéramos dejar de acosar y destruir mi cuerpo de niña... Ya no distinguíamos el placer de gozar a ocultas y el temor de llevar una vida de la que nadie sospechaba. Paseábamos en secreto por los malecones de La Punta, todo gris, el mar gris, ¡pero qué intimidad!, era como crear vida... y destruirla y, no obstante, se volvió algo mecánico y diabólico... y me rebelé... entonces...

ZAMBI.- (*Interrumpiéndola.*) ¡Basta ya! ¡Qué carnicería cuentas! No es necesario, me parece un inventario de detalles.

NIGEL.- Mara, ¿quieres ir al grano?

MARA.- ¡Oh, no!... Jamás he hablado de esto con nadie. Excepto conmigo misma y ustedes me han dado la posibilidad... de convertir una historia sórdida en un acto de contrición... Esto me da

la posibilidad que pueda mirarme como personaje y no tratarme a mí misma como una condenada al silencio... no..., no, tendrás que escucharme...

NIGEL.- Está bien... está bien...

ZAMBI.- Habla... habla...

MARA.- Le dije a mi cuñado que ahora sí quería tener un hijo... *(Le acomete un sollozo. Pausa larga. Se recupera y continúa.)* Ya tenía diecinueve años... a esa edad las otras chicas estaban de novias, estudiando en universidades, viajaban... ¡Tantos años había fingido llevando una doble vida! Una chica para los mandados, estudiar sin ver las letras en el colegio y lavar ropa en San Isidro... luego encontrarme con él en citas claves... me pregunto si lo amaba o si era el instinto de tener el hijo a toda costa como diría Nigel o qué sé yo. Nunca la vida me dio tiempo para ordenar mis pensamientos, el amor o la muerte... Entonces nos escapamos a Huancayo dejando una carta y decididos por fin a enfrentar las consecuencias. Seguía el sueño, la pesadilla. En medio del horror nos aferrábamos uno al otro. *(Sonríe.)* Las clases pobres somos muy románticas y heroicas ¿no es cierto Nigel?... ¡dame de beber!... *(Nigel le alcanza un trago.)* ¿Recuerdan que les dije que yo no tenía bombas de tiempo, recuerdan? ¡Sí, tengo una! *(Bebe.)* Mi familia nos persiguió. Ellos también actuaban como en sueños. Ahora que veo el asunto de lejos me pregunto si estaban al tanto de todo... Hasta estoy por creer que lo sabían perfectamente... Sí, seguro que representaban una comedia... A mi cuñado lo metieron a empujones a la cárcel... yo grité “no, a él no le hagan nada, a mí, a mí castíguenme” y me flagelaron... primero mi padre... después mi madre, luego mi hermano mayor, la esposa de él... me escupió, pero pasado el episodio lo veo como una comedia barata... *(Bebe.)* Azoté a Zambi, escupí a Nigel, cuando les hice eso a los dos... reviví lo que me hicieron entonces... A veces pienso que las gentes que se cruzan por la calle deberían escupirse y azotarse en vez de saludarse, “Buenas tardes”, “Buenos días”... ja, ja, ja *(Busca un pañuelo y se suena.)* Me dejaron sola... sola... completamente sola. Mi cuñado pagó a la policía y lo dejaron libre, entonces pagó a mi familia y hasta se emborrachó con mi padre. Todos festejaban no sé qué... y yo me arrastraba por esta ciudad con mi barriga que se hinchaba... se hinchaba... ¡Oh, cómo deseaba tener el niño! Me vengaría de ellos, del mundo entero teniendo al niño... pero nació muerto...

NIGEL.- ¡Oh, Dios! y yo mismo hoy día quizá... *(Cae de rodillas y le besa las manos.)*

MARA.- Sabes, Nigel, casi muero en el parto. De milagro estoy viva, es así que para mí cada día es un milagro. Salí de ese infierno de tugurios. Me puse muy bonita porque hasta la belleza se deja seducir por el dinero y te conocí... ja, ja, ja. ¡Sin duda no hay muchas Maras y muchos Nigel!

ZAMBI.- ¡Oh, voy a preparar unos sándwiches! *(Sale a la habitación de al lado.)*

MARA.- ¿Qué? ¿Tienes miedo Zambi? ¿Temes que te llegue el turno o quieres escapar?

ZAMBI.- *(Desde dentro.)* ¡Luego de tu historia, sólo cabe un profano y reconfortante sándwich! *(Sale masticando.)*

MARA.- (*En voz baja a Nigel.*) Nigel... ellos, mi familia, cuando quieren dinero gritan ¡traicionaste a nuestra hermana, manchaste el honor de la familia!... Entonces, yo corro desesperada y, a pesar de que los odio, me conmueven y les doy dinero... ¿Qué busco, Nigel? ¿Que me perdonen?, ¿me perdonen qué?... ¿por qué? (*Se abrazan.*)

NIGEL.- Yo... ¡yo por mi parte y a nombre de la sociedad, te absuelvo!

ZAMBI.- (*Regresando irónico.*) ¡Y yo también!

MARA.- (*Levantándose y empolvándose. Dice fría.*) ¡Gracias! ¿Mi historia está a la altura del juego? (*Hace una reverencia como esperando aplauso.*)

NIGEL.- Bueno, si quieren desistir de la experiencia...

ZAMBI.- ¡No!, ¡no aflojamos la cuerda!, ¡qué gire la botella!, ¡qué gire la botella!

Pausa. Nigel hace girar la botella que señala a Zambi.

ZAMBI.- ¡Ajá! ¿Haces trampa Nigel? ¿Tienes algún truco para que la botella gire toda la noche y no señale a tu horrenda humanidad? Mejor gírala tú, Mara, ¿hay inconveniente?...

NIGEL.- ¡No seas idiota! De acuerdo, que le dé impulso Mara...

MARA.- Allá va... (*Gira la botella y señala a Zambi.*)

ZAMBI.- Está bien... está bien... (*Empieza.*) En un caserío de negros en el sur, en el ardiente desierto cruzado por valles y plantíos. Somos dos niños que han intimado en aquella aldea. Cierta tarde jugábamos al borde de una acequia. El inseparable compinche, complacía mi vida más que a mi propia familia, pero tenía metido entre ceja y ceja, obsesivamente, el plan de venirse a Lima, salir de la esclavitud infantil y desafiar la gran ciudad. “Tú nunca vas a ir, no tendrás valor para acompañarme” repetía. Éramos unos cachorros mulatos de ocho a diez años. Estábamos desnudos bajo el sol de los médanos. Como lagartijas que correteasen, hacemos flechas y pescamos con las cañas. Lanzamos guijarros a flor de agua para que reboten. El sol, el aire, todo es fuego en ese lugar solitario y polvoriento. En una palabra, ¡se es feliz!... (*Pausa.*) De pronto mi compinche cae al agua, se debate tragado hasta el fondo “¿no me voy a escapar nunca de aquí?”, me burlo de él enloquecido... ¿Es el sol que derrite los sesos?... No sé... mi amiguito no sabe nadar... “ayúdame, ayúdame... ayúdame”, suplica. Yo, en cambio, sabía nadar como un pez. El chico se hundía y reflataba en el cequión de aguas estancadas. ¡Si no hubiera pedido ayuda!... Pero, ¡cómo gritaba! Si no hubiese gritado de ese modo, yo me hubiera lanzado al agua y tal vez lo hubiese jalado de los pelos... ¡era tan fácil!... pero su grito desesperado me paralizó. ¿Era una venganza?... Estaba como seducido por el desenlace... Se hundió manoteando. El sol reverberaba en el agua turbia, yo me inclinaba para observar... “Ahora entenderás que es mejor saber nadar que pensar en fugar a Lima”, le grité... ¿Es que quise jugarle una broma?... Debió ser eso... Sentía esa sensación... como... como cuando uno desarma un juguete para ver el mecanismo que tiene dentro. Al chico se llenaba de agua la boca y los

pulmones y yo me quedé mirando... mirando... (*Bebe de su vaso.*) Cuando desperté, porque parecía víctima de una insolación, ya no había nada que hacer... nadie nos había visto venir al cequión. Regresé y, lo ocurrido, pasó por un accidente... ¡todo quedó en el misterio!... ¡hasta ahora!... Yo fui el que se aventuró a la capital, quien trabó relaciones con gente que pasa por civilizada y culta... y él, él, él (*Tapándose los oídos.*) ¡Siempre lo veo cuando volvió a la superficie, flotando de cara al sol! Yo estaba entre los que acudieron al cequión más tarde, cuando se organizó la búsqueda... ¡y sólo yo sabía la verdad, cuando lo miraba!... Al transportarlo al pueblo... me parecía que el secreto había quedado para siempre entre los dos... ¡pero en el mundo de los vivos, el único que podía revelar ese secreto era yo!... (*Mira a Mara y a Nigel.*) ¡Ahora lo sabemos los tres! (*Ríe amargamente.*)

Pausa. Se sienta atribulado bebiendo.

NIGEL.- ¡Zambi!, este mundo es un club, sólo tenemos voz y voto mientras estamos vivos!... (*Patea la botella.*) Tenemos el deber de estar vivos, ¿no es cierto? O ¿alguien quiere renunciar?... ¿Por qué nadie quiere renunciar? ¿Por qué?... ¿qué hacemos?, ¿qué sentido tiene todo esto?, ¿abusa la vida de nosotros, o nosotros de la vida? (*Se golpea la frente.*) ¡Oh, un hombre inteligente sólo ha venido al mundo para escuchar sandeces! Y yo pregunto... (*Se calla. Pausa.*)

MARA.- No puedo olvidar que el señor es un hombre de lecturas... el enigma de la vida para el señor es una frase y el dilema de toda la renuncia... ja, ja...

NIGEL.- ¡Exacto! ¡A eso voy! Me has arrancado la palabra de los labios... (*Señala la grabadora.*) ¡Ha estado grabando!, ¡viejos trucos de solterón depravado!... ¡Tengo un control y le he dado marcha! ¡Ha estado grabando por doble pista! ¿Cuántas pistas tenemos nosotros? ¡Ah, Mara! Dicen que cuando nos están gestando, cuando somos nada más que un embrión, nuestras células funcionan como una grabadora, allí en la vida intrauterina, ya captamos el mundo exterior...

MARA.- ¡Calla! ¡Calla, por Dios!...

NIGEL.- ¡Zambi! Si no hay testimonio, no hay vida. Somos animales sociales. En todas las épocas, desde las cavernas hasta el socialismo, somos un trámite burocrático... Es por eso que yo mismo no podía darte... el dinero... el jefe... ¡la empresa! (*Ríe.*) ¡Cómo se sufre por naderías! ¡Cómo dependemos de papelitos y fechas! (*Ríe.*)

ZAMBI.- ¡No pienso oír tu historia! ¡Detesto a los héroes! (*Se sienta a leer un libro.*) ¡Odio a los protagonistas! ¿Este juego se acabó?

NIGEL.- ¿Héroes? ¿Héroes de nuestro tiempo? (*Gira la botella y a la fuerza para que lo señale.*) ¡El nombre y la cosa! ¡Es mi turno! ¿Te refieres a la publicidad de mi pasado político?... ¿Por qué crees que tengo un cargo honroso ahora? ¡Justamente porque en el mundo actual, el honor, que es la más grande de las virtudes, el honor es también un trámite burocrático y una recompensa! a... a sí, yo era el más joven, el más inteligente y audaz de mi generación, un

actor totalmente identificado con su papel... totalmente sincero, como esos actores de la antigüedad que lloraban hasta en su propio domicilio, así cumplía mi rol como figurante de la clase media tradicional, arrastrado por mi propia integridad... ¡víctima de mi propia integridad!...

MARA.- ¡No vuelvas a las andadas con esas frases de cliché!... (*Irónica.*) Con esas trampas caí en tus brazos... ¡al grano, Nigel!

NIGEL.- ¡Bien!... ¿Recuerdan los primeros asaltos a los bancos?... Pues bien, yo formaba parte de un comité político... Ustedes dirán que era un burgués ocioso con remordimientos clasistas, pero había encontrado una mística a tono con la época... ¡Una motivación!...

ZAMBI.- (*Burlón.*) ¿La manía redentora de las ideologías, como tú mismo afirmabas?

NIGEL.- Sí, pero me vi de pronto revólver en mano... Cuando nos adiestramos para dar un golpe, lo inverosímil me rozaba como un ala negra... ¡lo inverosímil! Pero, apenas un indicio en un camino inusitado... De día era un analista, un experto estimado por mis jefes... De noche, un conspirador... ¿No sospechaban de mí? (*Pausa.*) ¡Eso creía yo!... Pero, ellos también conspiraban a su modo. La duplicidad existe en todo... ¡No, Mara, no soy aproximadamente un aburrido! Ensayo papeles de otros dramas pues el mío ya está acabado... ¡No puedo ofender más a la vida después que... (*Se interrumpe.*) Después que... ¡ah, pero cuando llega la noche es peor!... En el día, el alma está anestesiada... Claro que quien quiera expresar... que quien quiera expresar o contar... narrar lo que le ha sucedido, podrá expresar la cosa pero no tal como aconteció, de modo que, lo que nos atormenta es un fantasma agigantado, con mil brazos y piernas... (*Bebe. Pausa.*) Propuse dar un golpe perfecto... ¡Perfecto!... ¡Perfecto!... ¡Un golpe maestro, una obra de arte, ¿quién no aspira a ser un artista? (*Pausa. Bebe.*) Se fijó una fecha en la que el botín, por cuantioso, haría estremecer al país... Luego, nos uniríamos a los que combatían en, bueno, en los grandes entretelones de las montañas... y... y (*Pausa.*), la víspera me llamó el director del banco... (*Bebe.*) “Ah, ¿cómo está usted?”, dijo muy cortés, muy frío, como si se tratase de un asunto estrictamente oficinesco... Me dijo que lo sabían todo... que nos habían seguido los pasos. La policía estaba representada allí en el despacho del director por dos hombrucitos que me invitaron cigarrillos... La proposición era la siguiente: que diéramos el golpe. Yo no debería poner sobre aviso a nadie. Si me negaba, si no llevaba el plan adelante, ellos de todas maneras nos capturarían, en cambio (*Se interrumpe.*) ¿Qué paciencia tiene el arte de desbaratar otro arte? ¿Cuántos tipos de audacia existen? ¡He allí lo imprevisible!... Me forzaron a representar una comedia... ¡Necesitaban un fracaso!... (*Ríe.*) A cambio de eso, de esa especie de ensayo final, me seguirían un proceso común y rehabilitación a corto plazo, lo mismo en diferentes grados a mis compañeros... (*Pausa. Nigel enmudece.*)

MARA.- ¿Aceptaste?... ¿qué te hace callar ahora a ti que provocaste estos desbordes de conciencia, ja... ja... (*Se retoca el peinado con un espejito.*)

ZAMBI.- (*Cerrando el libro.*) ¡Pero claro! ¿No ves que está vivo y coleando?... Nigel, ¿así fue?...

NIGEL.- Así fue. Cuando tú eres el protagonista de algo, la gente te queda mirando cuidadosamente... mudos... esperando tu respuesta... tus reacciones... que digas el hilo del argumento de mi propia vida. Estaba tenso, vibrante, yo ya estaba muerto para mis ideales y mi propia estima... Pensé que no valía la pena que nos metiesen en la cárcel luego de un proceso enmarañado. Además, en el momento que la policía allanase sus casas, podría resultar muerto uno de nosotros. Acepté.

MARA.- ¡Oh, Dios mío! Pero yo leía en los periódicos, aunque en esa época era casi una niña, y sé a qué banco te refieres... *(Insinuativa.)* Siempre lo mencionas de una u otra manera. Pero hubo una víctima, parece que veo esos periódicos sensacionalistas que compraban en casa...

NIGEL.- Sí, hubo un muerto. El más tímido de todos. De pronto, se resistió... No estaba en lo previsto. El chico murió y los demás salimos ilesos en la comedia del asalto, de la que él, ninguno tenían la menor idea... disparó a quemarropa y lo ametrallaron. Pensé ahorrar víctimas... y yo les ofrecí una... De vez en cuando tengo que presentarme a la policía. No salir del país, etc. *(Bebe.)*

ZAMBI.- ¡Voy a preparar sándwiches! *(Va hacia la habitación de al lado.)*

MARA.- *(Se levanta.)* ¡Te acompaño!

NIGEL.- *(Interceptándola.)* ¡No, quédate conmigo! ¿Es que ahora me rehúyes por... por... por... *(Como pescando una palabra.)* ¡por mi confesión! ¿Quién de nosotros es el más... *(Como antes.)* el más culpable?...

MARA.- No se trata de eso, Nigel...

NIGEL.- ¿De qué entonces? *(La aferra.)*

MARA.- ¡Suéltame, me haces daño! ¡Suéltame, te digo!

NIGEL.- ¡No! No soporto la idea de que tú y Zambi estén juntos y yo excluido de... de...

MARA.- ¡Por favor!

NIGEL.- ¡No! No voy a estar todo el tiempo solo...

La tira sobre el sofá con violencia. Mara, al caer, descubre la pistola que estaba allí escondida.

MARA.- ¡Ah, mira lo que encontré! ¡Tu juguete!

NIGEL.- *(Prepara tragos.)* ¡Deja eso, *(Empuña sus llaves.)* voy a guardarlo! Me tienen prohibido tener armas...

Mara juega con la pistola. Suena el teléfono.

NIGEL.- ¡No contestes! A estas horas siempre llaman...

MARA.- ¿Quién te llama, querido?

NIGEL.- Ellos...

MARA.- ¿Ellos?

NIGEL.- Sí, ellos. Me dicen que no los convence lo ocurrido... y me amenazan y me sugieren... ¿entiendes? Deben ser amigos del chico víctima en la balacera... ¡Me tienen hartos! ¡Y no puedo ordenar que intervengan el teléfono porque ya debe estarlo! ¡O quizá son otros!

MARA.- ¿Qué otros?

NIGEL.- ¡Yo qué sé! Me da lo mismo... ¡Trae, dame la pistola!

TELÉFONO.- Trinn, trinnn, trinnnn.

MARA.- Será mejor que contestes o descuelgues...

NIGEL.- No es una solución descolgar... ¡Dame acá eso!... (*Contesta.*) Sí, aló, soy yo... (*Escucha.*) Hijos de perra, ¿me van a dejar tranquilo? Sí, todavía estoy en mis cabales, aún ando a mis anchas por donde se me antoje... ¡no les voy a dar el gusto!... (*Cuelga violento. A Mara*) ¡Dame eso!

MARA.- ¿Así? (*Lo encañona.*)

NIGEL.- ¡Déjate de bromas!, ¡ten cuidado! Está sin seguro. Toma, bebe...

MARA.- (*Haciendo puntería.*) ¿Se guiña un ojo para apuntar, no es cierto? (*Ríe.*) Oh, oh... es como coquetear... ¿cuándo la estrenas?, ¿o prefieres que yo lo haga por ti?

Nigel deja el vaso y se le aproxima. Luchan por la posesión de la pistola.

NIGEL.- Dame acá, idiota... es peligroso... dámela te digo...

MARA.- Te la voy a dar pero no me hagas daño... ¡suéltame!

NIGEL.- El amor disgusta cuando recibo buen trato ¿eh?, ¡te es necesario una violencia sin fundamento para doblegarte!... ¡sólo en la debilidad humana, en el peligro y la posibilidad de lo nefasto te das íntegramente... ¿no es así?, ¿no era el rito que practicabas con tu cuñado? (*Prosigue la lucha por la posesión de la pistola.*) ¡Bestiecita que sólo gozas refregándote!, ¡cómo debiste gozar en tu secreto!... ¿eras una ignorante, una ingenua?... ¡Pues yo te digo que no te comparas al hombre más sabio que haya existido jamás!, ¡pues estabas despierta, amando,

gozando y sufriendo, mientras los demás dormían! ¡Y es ignorando como mejor se llega a conocer todo! ¡todo, conocer al diablo! (*Forcejean.*) ¡Y también a Dios!

MARA.- ¿Qué fue de tu ironía Nigel? ¿Qué fue?, ¿se te acabó la cuerda de la broma?... ya no me hieren tus puyazos, ahora que sabemos todo de todos, tú eres el más frágil... ¿ves qué fuerte soy?, ¡no puedes conmigo!... ¡Estás despechado y celoso, más que un patán de cantina! ¡Eres capaz de pedirle a Zambí que te devuelva tu cochino dinero! (*Ríe y se burla.*)

ZAMBI.- (*Desde dentro.*) ¿Les pongo pepinillo y mostaza a sus sándwiches?

Sigue la lucha por la posesión de la pistola. Zambí canta y silba.

NIGEL.- ¡Quita el dedo del gatillo!

Dan un giro brusco en dirección de la puerta de la habitación.

MARA.- (*Riendo.*) ¡Qué suene el tiro en la noche como en las películas!...

Se escapa un tiro. El disparo en el azar de la lucha va a dar en la puerta abierta donde está Zambí, quien deja de cantar. Nigel y Mara cesan de luchar. Pausa. Aparece Zambí con la bandeja de los sándwiches, herido mortalmente se tambalea, se le cae la bandeja y es recibido en brazos por Nigel.

ZAMBI.- ¡Los sándwiches... los sándwiches... eran, eran para los tres! (*Se desploma.*)

NIGEL.- ¡Zambí! ¡Zambí!... ¡Oh, Dios mío! ¿Qué tienes? (*Se inclina sobre él.*) ¡Dime que no ha pasado nada... que estás bromeando! ¿Estás bromeando, no es cierto?... (*Lo examina.*) ¡Vamos, ponte de pie! ¡Nunca fuiste un buen actor!... (*Le pone una mano en el pecho. Pausa*) ¡Hasta qué punto... es lícito... jugar!... (*A Mara*) ¡Está muerto!... ¡Lo mataste!...

MARA.- (*Entre asustada y fría.*) Es que fue... fue... un accidente...

NIGEL.- ¿Cómo accidente? ¿Sólo sabes decir esa palabra, huérfana de amor?

MARA.- ¡Pero fue sin querer!... No fue intencional...

NIGEL.- (*Se yergue.*) ¡Chist! ¡Silencio! ¡Silencio que ha muerto un amigo! (*Se mira las manos.*) ¡Sangre... sangre... sangre... Te cierro los ojos con tu sangre... (*Le cierra los párpados. Se pone de pie.*) ¿Ha muerto?... ¿Ha muerto en realidad? (*Mira sus manos. Luego en rededor suyo.*) ¿Qué nos puede convencer ahora de lo grande o de lo pequeño de la vida? ¡Zambí!, ¿me oyes, eres capaz de decirme?... ¿qué me puede dar ahora la vida, ahora que ya no podré compartir siquiera el placer de conversar con un verdadero amigo?... (*A Mara*) ¡Tenías que ser tú, criatura de la noche, quien viniese a matarlo! ¿Es éste el azar que mueve tu mano? ¿Con qué dios te has confabulado?

MARA.- (*Arrojando la pistola cerca de Zambi.*) ¡No es hora de discursos ni de respuestas! Diremos que fue un accidente, que jugábamos con la pistola y...

NIGEL.- ¡Oh, cómo el horror te pone lúcida!

MARA.- ¡Hay que pensar en algo! ¿Quieres que lllore? ¡No puedo! ¡No puedo! ¡No puedo! ¡Apenas lo conocía! ¡Ya derramé lágrimas como para colmar un océano! ¡Te elegí porque me ilustraste, me ayudaste con dinero, a él sólo le debo esta situación! (*Pausa.*) ¡Ahora hay que tener la mente fría!

NIGEL.- Sí... las lágrimas no tienen un caudal digno...

MARA.- Es horrible pero hay que pensar en algo... Tú sí puedes tener el consuelo de quererlo... pero yo... yo... ¿Diremos la verdad?... ¿Qué verdad? ¡Tú eres testigo!

NIGEL.- ¡A quién se le ocurre decir la verdad!, ¡eso es locura!... ¡Yo! ¿Un testigo? ¿Y los antecedentes que tengo? ¿Qué hay de eso?

MARA.- ¡Puedes limpiar la pistola con un pañuelo... y decir que se mató él mismo por descuido... no sé, inventa algo si la verdad te parece poco homenaje por la vida de tu amigo!... ¡Pero hagamos algo!...

NIGEL.- (*Riendo frío.*) ¿Atestiguarías eso? (*Pausa de Mara. Risa de Nigel.*) ¿Tendrías valor para mentir hasta las últimas consecuencias?

MARA.- ¡Quizá!... (*Lo mira con miedo.*)

NIGEL.- ¡Día fatal! ¡Imposible corregirlo!...

MARA.- ¡Nigel, estoy tratando de no ponerme histérica y gritar!... ¡Te comprendo, pero no podemos permanecer aquí de brazos cruzados!...

NIGEL.- ¿De quién fue la culpa?

MARA.- (*Llevándose las manos a la cabeza.*) ¡Ni tú ni yo tenemos la culpa!, ¡él tampoco tiene la culpa!

NIGEL.- Entonces, ¿nadie tiene la culpa? ¡Qué bien!

MARA.- ¡Ocurrió!... ¿qué más?...

NIGEL.- Sí, pero, esta vez no van a creerme (*Ríe.*)

MARA.- ¡Pero a mí sí! Dame la llave del portón de abajo...

NIGEL.- (*Señalando a Zambi.*) Ni siquiera lo has mirado...

MARA.- ¡Dame la llave!

NIGEL.- ¿Por qué no me diste tú la pistola a pesar de mis esfuerzos por quitártelas?

MARA.- ¡Estás loco, estás loco, esta noche te has vuelto loco si es que antes no lo estabas ya, y yo nunca lo noté!... ¡Te has vuelto loco de miedo! ¡El miedo que te persigue desde aquella vez!... (*Se refugia detrás del sofá.*)

NIGEL.- (*Persiguiéndola.*) Puede ser. (*Señala la habitación de al lado.*) Allí dentro era yo el que se rogaba por las llaves... sí fui yo... luego salí de aquí... lo recuerdo... y traté de... casi me decido a... pero tú cerraste la puerta y... ¿quién recogió la pistola, Mara?, ¿si no fui yo?, ¿quién la escondió en el sofá?

MARA.- ¡Fue él! ¡Fue él! ¡Afrontamos los hechos! ¡Él está muerto y nosotros vivos! ¡Está muerto y nosotros debemos encontrar una coartada que no nos implique, eso es lo que hay que tener en cuenta!...

NIGEL.-... Eso es... debemos... (*Ríe. Se mira las manos.*) ¡Voy a lavarme! (*Va a la habitación de al lado. Grita desde dentro.*) ¿Es que hay un hilo conductor de esto? ¿Es posible imponer nuestra propia conducta al destino? (*Mara coge su cartera y va a la puerta de salida.*) ¡No toques nada, Mara!... ¡No dejes huellas más comprometedoras! ¡Todo debe estar en su sitio! ¡Ellos deben de reconocer cada paso que dimos y los subsiguientes! (*Vuelve.*) ¡A él tampoco debemos moverlo!... ¡Preguntarán! (*Se abstrae.*) ¡Mara! ¿Zambi escogió su propia muerte? ¿Ah? ¡Fuiste tú quien la encontró debajo del cojín del sofá! (*RÍE*) ¡Qué lugar tan infantil para escondrijos! (*Coge un vaso.*) ¡Salud, Mara, salud, Zambi, salud, Nigel! (*Alza la copa.*) ¡Zambi, eres un niño! ¡Siempre estamos jugando!...

MARA.- ¡Nigel, estás delirando!... Debes pensar en los demás, en mi familia, en la tuya, en la de Zambi... En las consecuencias... ¡Al fin de cuentas, es la sociedad que nos rodea la que nos juzgará!... ¡Saldrá a relucir nuestro pasado! ¡Tú y yo volveremos a fojas cero!... Tú al menos naciste en cuna de oro, te has instruido, has viajado, estás cubierto, ¡pero yo!... ¿Una explicación de que fue un accidente?... ¿Acaso no lo fue?, ¿hasta ahora?... (*Decidida.*) ¡O borrar todo vestigio de lo ocurrido! ¡Por ejemplo trasladando el cuerpo a un despoblado!... ¡Por mi parte, estoy dispuesta!, ¡no compliquemos las cosas por dejadez!, ¡no nos acobardemos!...

NIGEL.- Zambi intentó una explicación conmigo y también tramó algo contigo ¡y mira lo que ocurrió!... (*Va y coge la pistola.*) ¿No brindas, Mara? (*Frío.*) ¡Pon en orden esa bandeja y prepárale algo a Zambi!...

MARA.- ¿Estás loco?

NIGEL.- (*Declamatorio.*) ¡Empieza otro juego!... ¡el último!... se rompe el hilo conductor... ¡lo inverosímil! (*Riend.o*) ¡Zambi, qué juego más tonto inventaste, pero te vamos a ser leales! (*Batiendo palmas.*) ¡Sigue el juego, señores!...

MARA.- ¿Pero de qué juego hablas? ¡No toques la pistola! ¡Déjala donde estaba!...

NIGEL.- ¡Ah, no! ¡Echemos suertes!... ¡Uno de nosotros, de los dos que quedamos, la esconde, apagamos la luz... *(Va al conmutador y apaga las luces de la habitación. Queda tan solo un vago resplandor de las ventanas)* ¡Contamos hasta tres y el que la encuentre primero... bueno!, ¡qué lindo juego y qué sintético en las finales!... Recuerdo que de niño jugaba a las escondidas en la oscuridad... *(Tira la pistola al suelo y la pateo.)* ¡A la una!...

MARA.- ¡Portero, portero auxilio... socorro! *(Corre a la puerta de salida.)*

NIGEL.- *(Interrumpiéndola, echa la llave a la puerta.)* ¡A las dos!...

MARA.- *(Corriendo a la otra puerta.)* ¡No quiero jugar, quiero irme!... ¡socorro!, ¡ayúdenme!...

Nigel sigue interceptándola y cierra esa puerta con llave. Apenas queda una semipenumbra de ventana.

NIGEL.- ¡Y a las tres!... ¡Empieza el juego, Mara! ¡Mara, voy a arrojar las llaves por la ventana!... *(Las tira.)*

EL TIMBRE.- Trinnn, trinnn, trinnn.

Mara da voces de auxilio. Nigel le tapa la boca.

VOZ DEL PORTERO.- ¿Qué ocurre señor Nigel?

NIGEL.- ¡Oh, no te preocupes que estoy escuchando una novela policial en mi grabadora! ¡Ya sabes que odio la televisión, bajaré el volumen de la grabadora!... ¡Vete a dormir tranquilo, mañana te doy tu propina! ¡Vete! ¡Sólo falta el final!...

VOZ DEL PORTERO.- ¡Está bien señor Nigel!

Pausa. Nigel suelta a Mara. Otra pausa larga. Mara comprende que no hay escapatoria y resueltamente busca la pistola en la oscuridad. Ambos inician una lucha muda, astuta, fría, hábil y desesperada. Se oye un disparo y relumbra un fogonazo. Una sombra jadeante se sienta en el sofá. Por la ventana, que sólo permitía la visión de las lucecillas lejanas de la ciudad, se filtra la claridad del amanecer incierto. Quien está en el sofá es Mara. Aparecen las piernas de Nigel detrás del sofá.

MARA.- Al fin y al cabo Zambí tenía por fe el dinero, que confundía con la divina providencia, y Nigel... Nigel... cuando no podía evitar pasar delante de una iglesia, cruzaba a la vereda del frente, para no persignarse... ja... ja... Lo sumía en profundas dudas y lo confundía un pudor invencible, el tener que demostrar a los demás y a sí mismo, que era ateo... En cuanto a mí... ja...

ja... voy a todas las iglesias y estoy bien con todos los nombres de Dios... ¡Por eso estoy viva sin duda y todo salió bien!...

TELÉFONO.- Trinnn... trinnn... trinnn.

MARA.- (*Contesta.*) Aló... aló... sí... sí... es la casa del señor Nigel... no... no... no puede contestar... está muerto... así es que ya no tiene objeto que lo sigan llamando... ¿Cómo fue?... ¡Todo empezó como una broma!... Primero, accidentalmente... jugando... al dispararse la pistola, antes que el infeliz Nigel sucumbió Zambí..., ¿lo conocen? (*Pausa.*) ¡Es que Nigel perdió la cabeza!... ¡Se ofuscó... pensó que no iban a creer una historia semejante!... Habló de sus antecedentes... de los que ustedes ya conocen... ¡Claro... claro... no... no... ¡Soy una amiga que vino a visitarlo!... (*Fría.*) ¡No, no trabajo para nadie en particular!... No, no colaboro con la policía... ¿Qué?... no pertenezco a ningún partido... pero Nigel me contó lo del asedio de ustedes... Quizá ustedes mejor que nadie saben por qué se estaba volviendo loco... Esta noche estábamos llevando las cosas al extremo, al límite... Repito al inicio empezó como una broma y luego de la muerte accidental de Zambí, Nigel propuso otro juego, uno definitivo y... sí... sí... ¿Suenan inverosímil?... (*Riendo sordamente.*) ¡Esa era una palabra de las favoritas de Nigel!... ¿No es coherente lo que digo?... Pero Nigel tuvo la ocurrencia de grabarlo todo, ¡eso es una evidencia!... Nosotros no lo sabíamos... Claro, a mí sí me creerán... (*Cuelga el auricular. Marca un número.*) ¡Aló! ¿La policía?... Ha ocurrido una doble muerte accidental y estoy encerrada en el lugar de los hechos, las llaves las encontrarán en la acera junto a la puerta principal del edificio, les voy a dar la dirección... (*Cuelga. aprieta una tecla de la grabadora. Da marcha atrás. Aprieta otra tecla. se escucha el racconto de lo sucedido. Se sienta en el sofá. Examina el temblor de sus manos. Comprueba que su pulso está firme. Se maquilla meticulosamente. Coge un vaso.*) ¡Salud, Zambí!... ¡Salud, Nigel!... ¡Salud, Mara!...

TELÓN LENTO

Anexo IV
MARITZA KIRCHHAUSEN
Casualmente de negro

La acción sucede en una extraña habitación, que es en realidad la sala de la casa. Hay un altar con almohadas y telas que es el lugar donde estará el padre durante toda la obra. Las telas que envuelven el altar tienen pedazos muy largos que llegan hasta el suelo. La sensación que produce el altar es de un lugar inalcanzable. La habitación está llena de zapatos, tirados en el suelo. Algunos ordenados y otros simplemente tirados. Es sábado. La habitación está en el segundo piso de un edificio. En el lateral izquierdo, muy cerca al espectador esta el marco de una ventana, que da a la calle. En el mismo lado está la entrada al baño de la casa; a la derecha está la puerta de salida de la casa y también la puerta que conduce a la cocina. Es de noche. Se inicia la obra con la música de fondo y lentamente se va prendiendo un cenital verde sobre el altar. Aparece Beatriz, que está lavando el pie de su padre. Sólo vemos el pie que lava Beatriz y otro con una bota... vemos y escuchamos el agua. Beatriz seca el pie de su padre. La música va bajando el volumen... y se va iluminando todo el escenario, con tonos pasteles, al igual que las telas... vemos a Lucía, vestida de negro que se escapa por la ventana.

VIEJO.- También quiero que me echés colonia...

BEATRIZ.- Ahora te la traigo.

VIEJO.- ¡Apúrate!

BEATRIZ.- Sí, papá. Ya vuelvo.

Beatriz muy rápidamente sale al baño. En ese momento aparece el padre, por entre las telas desde su altar, como una culebra que se desplaza.

VIEJO.- Es igual a su madre.

BEATRIZ.- (*Entrando.*) Acá está, papá. Toma.

VIEJO.- Échamela tú.

BEATRIZ.- ¿Hoy también?

VIEJO.- (*Se lo arrancha.*) Ya, quita. Dámela. Yo todavía puedo hacerlo.

BEATRIZ.- Sólo te preguntaba, papá...

VIEJO.- Eres una inútil.

BEATRIZ.- Lo que tú digas, papá.

Beatriz va hacia adelante, en el lado izquierdo y empieza a ordenar los zapatos.

VIEJO.- ¿Qué has cocinado?

BEATRIZ.- Todavía nada...

VIEJO.- ¿Quieres matarme de hambre? (*Furioso.*) No. No lo vas a lograr. De cualquier cosa me puedo morir, menos de hambre... ¡y menos por tu culpa!

BEATRIZ.- Es que el tiempo ya no me alcanza, papá. Recién he terminado de bañarte y no he podido cocinar...

VIEJO.- (*Interrumpiendo.*) ¿A qué hora viene Micaela?

BEATRIZ.- Llamó para decir que después de llevar a los chicos a los matiné va a...

VIEJO.- (*Interrumpiendo.*) Te estoy preguntando la hora. Nada más.

BEATRIZ.- A las ocho.

VIEJO.- Esa hija, sí que me quiere. Seguro que me trae mis empanadas de queso...

BEATRIZ.- (*Casi rebelándose.*) Es que ella, las compra en la panadería al lado de su casa. No las tiene que cocinar, en cambio yo ya ni...

VIEJO.- (*Interrumpiendo.*) ¡Cállate! Anda y limpia el baño. No quiero que Micaela piense que los olores que hay ahí, son míos.

BEATRIZ.- (*Se levanta.*) Yo no he ido al baño hace dos días, papá. Estoy estreñida.

VIEJO.- ¿Y qué quieres que te haga? ¿Que te ponga un desatorador?

Beatriz va inmediatamente al baño. El padre ríe maliciosamente. Beatriz regresa apuradamente del baño.

BEATRIZ.- Se atoró el water.

VIEJO.- (*Ordenando.*) Llama al portero... ¿O quieres que yo me levante?

Beatriz va hacia la ventana.

VIEJO.- Alcánzame un par, 38, taco aguja, charol. ¡Ya!

Beatriz busca desesperadamente un par y finalmente se los alcanza a su padre.

BEATRIZ.- Toma... *(Se acerca a la ventana, por donde entra una luz. El padre empieza a mirar con pasión los zapatos.)* Serapio... Serapio. ¿Puede subir un momentito por favor?

VIEJO.- ¡Carajo! Dile que venga a limpiar la mierda...

BEATRIZ.- Ah, señora Mechita. Dígale a Serapio si puede venir. Sí... el water otra vez... Gracias. *(Dándole la espalda al viejo.)* Ya papá, ya va a venir. *(El viejo sigue mirando y limpiando los zapatos. Pausa. Beatriz voltea y mira unos segundos a su padre.)* ¿Por qué no caminas un poco, papá?

VIEJO.- ¡Siempre que hago algo importante, me interrumpes!

BEATRIZ.- Sólo estás limpiando los zapatos...

VIEJO.- *(Furioso.)* ¿Sólo? ¿Cómo puedes ser tan estúpida, Beatriz? ¡Estoy pensando en un nuevo estilo de zapatos de charol! ¡Una nueva creación!

BEATRIZ.- Eso ya pasó, papá. Ahora tienes que pensar en caminar y nada más...

VIEJO.- *(Arroja sus botas al suelo, con mucha fuerza.)* ¡Insolente! ¡Malcriada! Siempre seré el mejor, el más grande diseñador de Lima. ¿Crees que porque estoy tirado en esta cama, no sirvo para nada?

BEATRIZ.- Yo no he dicho eso...

VIEJO.- Pues, métete en la cabeza, que hasta el día de mi muerte, seré el más grande, el mejor...

BEATRIZ.- Lo siento, papá. Pero es que deberías de hacer un poco de ejercicio.

VIEJO.- ¡No tengo ganas!

BEATRIZ.- *(Se levanta del suelo y agarra la canasta.)* Bueno, como quieras. Voy a la bodega a comprar un poco de pollo.

VIEJO.- *(Grita.)* ¡El pollo me da asco!

BEATRIZ.- ¿Carne, está bien?

VIEJO.- Sí.

Beatriz muy asustada, sale. El viejo con la mirada se cerciora de que Beatriz haya salido. Ve unas ojotas en el suelo

VIEJO.- No sé qué hacen estas ojotas allí... Yo las boté hace años... Seguro que es Beatriz que me quiere volver loco. Cree que algún día me las voy a volver a poner. Ni muerto me las pongo. La última vez que me las puse juré que sería un gran zapatero.

Intenta caminar pero se cae. El viejo trata de acomodarse en la cama. Entra Micaela que trae un paquete en la mano.

MICAELA.- (*Muy fría.*) Pero, papá... ¿qué te pasa?

VIEJO.- Me caí...

MICAELA.- (*Muy fría.*) Sí, ya lo veo.

VIEJO.- Es que Beatriz salió a la bodega y quise hacer un poco de ejercicio... sólo quería caminar.

Micaela, no hace nada por ayudar al viejo. Camina por la habitación mirando el desorden.

MICAELA.- A Beatriz le toca hacerte caminar...

VIEJO.- Dice que está todo el día muy ocupada... (*Se logra incorporar y se echa en la cama.*)

MICAELA.- Siempre se anda quejando de todo... ¡Cómo si uno la obligara!

VIEJO.- (*Algo dulce.*) ¿Y? ¿Qué me trajiste?

MICAELA.- Toma. Son tus empanadas.

VIEJO.- Lo sabía. Tú sí que eres una buena hija.

El viejo quiere empezar a comer las empanadas pero Micaela lo interrumpe cuando saca de su cartera unos papeles.

MICAELA.- (*Muy fría.*) Toma, tienes que firmar acá. (*El viejo desde su altar extiende la mano.*)

VIEJO.- ¿Qué es?

MICAELA.- La firma del “patrón”... para el Seguro Social.

VIEJO.- ¿Todavía soy el patrón, no?

MICAELA.- Ante la ley, sí.

VIEJO.- ¿Y ante ti?

MICAELA.- Ya hemos hablado mucho de eso. *(Pausa.)* Durante años me obligaste, como a hombre a aprender el negocio y ahora te quejas...

VIEJO.- Es que a tu hermano, no le interesaba para nada. Pensar que cuando tuve mi hijo hombre, estaba seguro que seguiría mis pasos.

MICAELA.- *(Alejándose un poco, mientras revisa otros papeles.)* No es fácil seguirte los pasos.

VIEJO.- ¿Por qué?

MICAELA.- *(Cambiano de tema.)* Ernesto te mandó saludos.

VIEJO.- ¿Está en la tienda?

MICAELA.- Sí, se quedó haciendo unas cuentas. Le dije que yo no podía hacerlo todo. Llevé un rato a los chicos a la matiné...

VIEJO.- ¿Están creciendo rápido?

MICAELA.- *(Sarcástica.)* De pronto te interesas por ellos... Sí, están creciendo rápido. *(Al viejo le da un ataque de tos muy fuerte.)* ¿Y ahora, qué quieres? ¿Ya empezaste con tu teatro?

El viejo se pone morado de la tos. Parece como que se está asfixiando. Toca el timbre. Micaela va. El viejo sigue tosiendo. Micaela sale a atender la puerta.

MICAELA.- ¿Beatriz la llamó? Bueno, pase.

La portera va entrando. Llega con su desatorador en la mano.

PORTERA.- La señorita Beatriz me...

MICAELA.- Si Beatriz la ha llamado, espérela.

PORTERA.- El Serapio no ha podido venir porque...

MICAELA.- Si Beatriz la llamó, pase y espérela.

La portera entra a la habitación y ve al viejo que tose. Deja el desatorador en el suelo y se sube al altar del viejo. Micaela mira sorprendida a la portera.

PORTERA.- ¿Le pasa algo Don Rubén?

MICAELA.- (*Agresiva e irónica.*) ¿Usted es doctora o portera?...
El viejo sigue tosiendo.

PORTERA.- (*Afirmándole a Micaela.*) Le pasa algo, ah...

La portera termina de bajar, recoge el desatorador y se mete al baño.

VIEJO.- Me muero... Me muero Micaela...

MICAELA.- (*Sin inmutarse.*) Eso vienes diciendo hace años... ¿Por qué justo hoy, te vas a morir?

Suena el timbre de la puerta.

MICAELA.- ¿Llamaste a alguien más?

VIEJO.- (*Terminando de toser y negando con la cabeza.*) No.

MICAELA.- Seguro es Beatriz... Es incapaz de llevarse las llaves.

Va hacia la puerta y aparece José.

MICAELA.- (*Sorprendida*) No lo puedo creer... ¡Tú!

VIEJO.- ¿Quién es?

Se queda parado cerca a la puerta.

JOSÉ.- Hola, papá. Pasaba por aquí y paré.

El viejo deja de toser y se levanta. Arroja una tela tratando de alcanzar a José.

VIEJO.- ¡Te acordaste de tu padre! No lo puedo creer.

Micaela observa fijamente a José.

JOSÉ.- Sólo pasaba... Supongo que es normal que alguna vez te visite, ¿no?

VIEJO.- ¿Cuántos años han pasado?

MICAELA.- Seis...

JOSÉ.- Llevas muy bien la cuenta, Micaela. ¿Por qué?

MICAELA.- (*Muy dura.*) ¿Y a qué has venido?

JOSÉ.- A visitar a mi papá. Ya lo dije. ¿O acaso me lo vas a prohibir?

VIEJO.- (*Con voz muy baja. José no lo llega a escuchar.*) Pasa, hijo. Pasa.

MICAELA.- (*A José, alzando la voz.*) Tú sabes muy bien de qué estás prohibido.

JOSÉ.- No. No lo sé...

MICAELA.- Mira, José. Sabes perfectamente bien, que no eres bienvenido en casa de papá.

JOSÉ.- (*Al viejo.*) ¿Tú tampoco me quieres ver?

Al viejo le da nuevamente un ataque de tos y Micaela mira muy agresivamente a José.

JOSÉ.- Bueno, si no me quieren ver, la cosa es muy sencilla. ¡Me voy! (*Hace mutis para salir.*)

VIEJO.- (*Gritando.*) ¡No! ¡Te quedas!

JOSÉ.- (*A Micaela en actitud desafiante.*) ¿Lo ves?

MICAELA.- Bueno, igual yo ya me iba.

VIEJO.- Quiero conversar con ustedes dos.

MICAELA.- Lo siento, papá. Si él se queda yo me voy.

Micaela se acerca a recoger su folder.

JOSÉ.- (*A Micaela.*) ¿Todavía me guardas rencor?

VIEJO.- Por favor, quédate Micaela.

Micaela se queda mirando los zapatos que hay en el suelo.

VIEJO.- ¿En qué andas, hijo?

JOSÉ.- Como tú dirías... en nada papá.

VIEJO.- Pero, ¿de qué vives?

JOSÉ.- Tengo una chamba en una tienda de artefactos eléctricos. Me va bien. *(A Micaela)* ¿Te pregunté si...

MICAELA.- *(Interrumpiendo.)* Supongo que allí, no robas, ¿no?

JOSÉ.- Mira, Micaela. Yo jamás te robé un solo centavo. Tú armaste una patraña para que yo pareciera culpable y papá me echara.

VIEJO.- *(En voz muy baja.)* Perdóname, José. Micaela dijo que tú robaste y...

MICAELA.- *(A José. Montando el texto sobre el del viejo.)* ¡Insolente! ¿Cómo te atreves?

JOSÉ.- Ya no soy el chiquillo de antes. Pero, ¿sabes una cosa? Me interesa un carajo demostrarte nada. Eres una histérica. ¿Creías que yo me quería quedar con el negocio? Pues, fíjate: jamás me interesó. Puedes metértelo en el c...

VIEJO.- *(A José, pero José no lo escucha porque Micaela monta texto sobre el viejo.)* ¿Por qué no te interesaba el negocio?

MICAELA.- ¡Me voy! ¡No soporto ni un minuto más en esta casa!

JOSÉ.- ¡Yo no te robé nada! ¡Estás loca! ¡Siempre estuviste loca!

VIEJO.- *(Ordenando.)* Micaela, alcánzame la pastilla amarilla y un vaso de agua.

MICAELA.- Que te lo traiga tu hijito.

Entra Beatriz que vuelve de la calle. Trae una canasta con algunas cosas.

BEATRIZ.- *(Se alegra al ver a José.)* ¡José! *(Beatriz y José están intentando agarrarse, pero la mirada de Micaela lo impide.)* ¿Recibiste mi mensaje?

JOSÉ.- Sí... por eso he venido. ¿Cómo estás?

BEATRIZ.- Como siempre... *(Pausa.)* Bien.

MICAELA.- ¿Qué mensaje, Beatriz?

BEATRIZ.- Le dejé dicho a José que viniera porque papá estaba mal...

MICAELA.- *(Sarcástica.)* Hace años que está mal...

VIEJO.- Algo bueno hizo la Beatriz. *(Riéndose.)* No lo puedo creer. Algo bueno hizo.

El viejo se vuelve a esconder dentro de los almohadones.

BEATRIZ.- (*Se sorprende por el comentario del viejo. Mira a José y le da una sonrisa. Mira a Micaela y pierde la sonrisa.*) Bueno, ahorita les preparo algo de comer. Voy a lavarme las manos.

Se acerca a la puerta del baño y se choca con la portera que está saliendo.

PORTERA.- Señorita Beatriz. No sabía que estaba en la casa.

BEATRIZ.- No, acabo de llegar. ¿Qué pasó con Serapio?

PORTERA.- Ay, señorita Beatriz. Ya me tiene loca. Se ha ido a sus reuniones de la religión. Usted sabe... eso de andar rezando y...

BEATRIZ.- Sí, pues. Pero, ahora ¿qué hacemos con el atoro?

PORTERA.- Uy... He estado bombeando y no pasa. Pero no se preocupe, ahorita le traigo Drano.

La portera sale con el desatorador en la mano, mientras que Beatriz entra al baño.

JOSÉ.- ¿Qué es de Lucía?

MICAELA.- (*Con profunda ironía.*) Seguro que enamorando a cualquier muchacho que se le cruza.

JOSÉ.- (*Pausa.*) ¿Por qué eres tan dura, Micaela?

Beatriz que viene del baño. Va automáticamente hacia el altar-cama del viejo y le acomoda las telas.

BEATRIZ.- Así está bien...

MICAELA.- (*Criticando a Beatriz.*) La casa está bastante desordenada, ¿no?

BEATRIZ.- No he tenido tiempo de arreglar todo. ¿Por qué no me ayudas?

El viejo comienza a toser otra vez, pero cada vez más fuerte.

JOSÉ.- Papá, papá... ¿qué te pasa?

MICAELA.- Está haciendo otra vez su teatro...

BEATRIZ.- Se le ve mal. José, ayúdame a sentarlo.

Vamos a apagón y dejamos solamente el cenital del viejo. Los hijos irán caminando lentamente hacia él, mientras dura el monólogo. El andar de los hijos es casi imperceptible. El monólogo del viejo es con movimientos circulares y envolviéndose en una tela. Tiene que dar la sensación que está haciendo un recuerdo de su pasado. Cuando empieza el monólogo también va la música.

VIEJO.- Hay que ser un gran hombre para haber salido adelante... ¡Rosa ¡Rosa! Tráeme más clavos... y también algo de comer... ¿Crees que me voy a pasar el día entero aparando y cosiendo sin comer nada?... (Pausa.) ¿Qué me importa que te duela? Para eso eres mujer y tienes que aguantar los dolores. (Pausa.) Sí, doctor. Es mi esposa... ¿Ya dio a luz? No... No puede ser... (Grita a más no poder.) ¡Mujer! ¡Mujer! ¡No puede ser! Sí, soy Rubén Malpartida... No... ¡Otra vez! Si te están molestando tus hijas, dales una cachetada. ¡Vas a ver qué rápido aprenden! (Atendiendo a clientes imaginarios.) Este es mi último diseño. Sí, claro... cómo no... se lo puedo hacer a su medida. ¿En serie? Claro, también. Pero, eso sí, me tiene que adelantar el 50% sino no hay trato... Muy bien firme acá.... Sí, gracias por venir. Claro la tienda está muy linda. Los decoradores entendieron bien mi estilo... ¿Mi esposa? No... No ha podido venir. Tiene que cuidar a las tres niñas... sí son muy lindas... (Alzando la voz.) Mira, Rosa... a cualquiera le puede pasar... Lo que yo quiero es que lo críes como si fuera de nosotros dos... Tú has estado tan metida en la casa cuidando a esas niñas, así que podemos decir que estuviste embarazada... además ¿quién va a preguntar algo? ¡Quiero que lo críes! Cuando sea más grande yo me encargaré de él... Por fin... ¡Un hombre! ¿Todavía soy el patrón, no? ¿Están creciendo, no? ¡Te acordaste de tu padre! ¿Cuántos años han pasado? ¡Te quedas! Quiero conversar con ustedes dos. ¿De qué vives? Perdóname, José. Algo bueno hizo la Beatriz. No lo puedo creer. Algo bueno hizo...

Volvemos a luz de casa y el viejo comienza a toser otra vez, pero cada vez más fuerte. Los hijos vuelven a la realidad, más bien la realidad vuelve a escena.

JOSÉ.- Papá, papá... ¿Qué te pasa?

MICAELA.- Está haciendo otra vez su teatro...

BEATRIZ.- Se le ve mal. José, ayúdame a sentarlo.

José y Beatriz tratan de acomodar al viejo. De pronto él deja de toser, se agarra el pecho por el lado del corazón y muere. Beatriz y Micaela se alejan. José se acerca lentamente y sube hasta cogerle la mano al viejo.

BEATRIZ.- ¡Papá! ¡Papá!

JOSÉ.- Papá... papá... (Lo mira sorprendido.) Está muerto...

José baja y se aleja.

BEATRIZ.- No puede ser... muévelo... agítalo...

MICAELA.- (*Sin acercarse al viejo. Más fría que nunca.*) Algún día tenía que pasar.

BEATRIZ.- ¡Hay que llamar a un médico!

MICAELA.- ¿Para qué? Ya está muerto. Hay que llamar a la Agencia funeraria.

BEATRIZ.- ¿Qué?

MICAELA.- (*Como quien dice tener cigarrillos en la cartera.*) Yo sé el número.

Micaela saca el teléfono de entre las telas y marca un número. José y Beatriz la miran sorprendidos y asustados.

MICAELA.- ¿Aló? ¿Agencia Linares?... Le habla Micaela de Rivera... Necesito un ataúd... Mi padre acaba de morir... Gracias... No, si estoy bien... no se preocupe... Bueno medía un metro setenta y cinco... No, no... Nosotros lo vamos a vestir. La calle es Los Manzanos 224, segundo piso... gracias. ¿Mi teléfono? Es el 48 54 15. Sí... Los espero.

Cuelga el teléfono. Largo silencio en que se miran fijamente entre los hermanos.

MICAELA.- ¿Qué pasa? ¿Por qué me miran así? Vamos, Beatriz. (*Señalando los zapatos que hay tirados en el suelo.*) Recoge todas esas porquerías y pon un poco de orden.

BEATRIZ.- Eres un monstruo, Micaela.

MICAELA.- José, trae su terno azul y una corbata.

JOSÉ.- (*Evasivo.*) Yo no puedo hacer esas cosas. Nunca lo he hecho.

MICAELA.- Pues te llegó el momento, mocoso. Te toca vestir a tu padre.

De pronto aparecen unos pies por la ventana. Es Lucía que esta trepando hasta el segundo piso del edificio. Está vestida de negro pero en moda muy juvenil. Se la ve desarreglada y quizás algo tomada.

LUCÍA.- (*En off.*) Ya, gracias Pocho. Ya llegué.

Entra por la ventana y camina suavemente. Escucha pisadas en la casa y tira los zapatos que lleva en la mano.

LUCÍA.- Hola a todos...

Se emociona al ver a José y corre a abrazarlo.

LUCÍA.- ¡José! ¡Qué milagro!

JOSÉ.- (*Abrazando a Lucía.*) Lucía...

MICAELA.- (*Autoritaria.*) ¿De dónde vienes?

LUCÍA.- (*Sin dar mucho relleno.*) De una reunión...

MICAELA.- ¿Siempre subes por la ventana?

LUCÍA.- Sí. ¿Te molesta?

Micaela se aleja.

MICAELA.- No me interesa.

LUCÍA.- (*Mira al viejo.*) Lo hago para que papá no se dé cuenta que salgo con mis amigos. ¿Lo ves? Está dormido y no se entera de nada... ¿Contenta?

MICAELA.- Ya te dije que no me interesa...

Lucía en actitud desafiante se acerca a Micaela. Micaela no se inmuta.

LUCÍA.- Pues a mí, sí me interesa que lo sepas. ¿Alguna otra pregunta? (*Silencio. Lucía mira a José y a Beatriz que expresan congoja.*) ¿Qué hacen todos con esa cara de muertos?

MICAELA.- Papá se acaba de morir.

LUCÍA.- (*Asombrada.*) ¿Qué? No puede ser. (*Se acerca al padre muerto y lo zamaquea.*) ¡Papá! ¡Papá!

MICAELA.- (*Cortante.*) Está muerto, ya te lo dije. ¿Tenías planes para ésta noche?

LUCÍA.- (*Pausa. Desesperada.*) ¿Qué vamos a hacer?

MICAELA.- Ya no hay nada. Sólo esperar a la Agencia Funeraria...

JOSÉ.- (*A Lucía.*) Apenas cerró los ojos, ella llamó a la agencia.

MICAELA.- ¿Y qué querías? ¿Que me pusiera a llorar? No. Eso no va conmigo.

BEATRIZ.- ¿Y qué va contigo? Realmente eres un...

MICAELA.- Un monstruo... Sí, lo soy. ¿Y qué?

Suena el timbre insistentemente. Micaela con una sonrisa va hacia la puerta.

MICAELA.- Qué rápidos son los de la agencia, ¿no? (Pausa.) ¿Sí?

Entra la vecina. Es una mujer con apariencia de mujerzuela huachafa. Camina muy ágilmente por toda la habitación.

VECINA.- ¿Está el señor Malpartida? ¿Está el señor Malpartida? Señor Malpartidaaa....

BEATRIZ.- Acaba de irse...

VECINA.- (Con coquetería.) ¿A dónde?

JOSÉ.- Ha muerto...

VECINA.- (Pega un grito.) ¿Qué?

MICAELA.- Como lo escucha. Acaba de fallecer.

VECINA.- Pero, ¿cómo?... Si ayer estaba tan bien... ¡Cuánto lo siento! ¿Puedo ayudar en algo?

JOSÉ.- (Sarcástico.) No. En nada. Ya mi hermanita arregló todo.

VECINA.- Pobre... era tan bueno. ¿Quieren que les prepare café?

MICAELA.- (Mirando a Beatriz.) No, gracias. Más tarde mi hermana lo preparará... para el velorio.

La vecina se acerca a Beatriz.

VECINA.- Le diré a todos los vecinos que vengan...

JOSÉ.- ¿Y para qué vino usted?

VECINA.- En esta situación ya no es importante...

MICAELA.- Todo es importante.

VECINA.- Bueno, era para decirle al finadito que por el techo de mi baño está goteando agua de su baño...

BEATRIZ.- La señora Meche va a volver. Ella lo va a arreglar ahora.

VECINA.- (*Alharaca.*) Sí... no se preocupen... y créanme que lo siento... era tan bueno el pobre.

Sale la vecina.

MICAELA.- Bueno... si lo dice la vecina, así debe de haber sido.

JOSÉ.- ¿Tú qué crees?

MICAELA.- Yo no creo nada. Hay que vestirlo de una vez.

LUCÍA.- (*Que ha estado sentada en el suelo.*) Y yo vestida de negro...

MICAELA.- Qué casualidad, ¿no?

LUCÍA.- ¿Crees que me alegro con su muerte, como tú?

MICAELA.- Yo no he dicho que me alegro. (*Pausa.*) Pero, la verdad es que nos quitamos un peso de encima.

JOSÉ.- Siempre te molestó, ¿no?

MICAELA.- ¿Quieren saber la verdad? (*Mira a todos fijamente.*) Sí... Sí. Siempre me molestó. Siempre me odió porque fui mujer.

JOSÉ.- ¡Qué raro! A mí me odió porque fui hombre... porque no fui el hombre que él esperaba...

BEATRIZ.- ¿Eso sientes, José? Yo pensaba que él te quería...

José no contesta.

LUCÍA.- No le era fácil querer a alguien.

BEATRIZ.- (*Hablando sola.*) Lo último que me dijo fue: “algo bueno hizo la Beatriz. No lo puedo creer”...

Suena el teléfono dos veces. Micaela contesta. Beatriz se queda mirando a su padre muerto.

MICAELA.- Aló... ¿sí?... Sí, habla Micaela de Rivera... No... No. El muerto no es Rivera, es Malpartida... (*Sonríe.*) Ay, no le puedo creer... No sabía que ustedes verificaban. Sí, está bien. Pero no se demoren...

Cuelga el teléfono y le da ataque de risa.

JOSÉ.- ¿Qué te pasa? ¿Por qué te ríes así?

Micaela deja de reír.

MICAELA.- Llamaron de la agencia funeraria para ver si no era una broma...

BEATRIZ.- ¿Una broma?

MICAELA.- ¡Qué papá se había muerto! Dicen que siempre llaman para verificar, porque hay mucha gente que pide cajones y resulta que van a casas donde nadie se ha muerto.

José, Lucía y Beatriz se quedan mudos.

BEATRIZ.- (*Como en otro lado.*) Algo bueno hiciste, Beatriz.... algo bueno... algo hiciste... Beatriz...

Apagón. Todo el escenario a oscuras.

JOSÉ.- Debe ser otro atentado...

MICAELA.- (*Quejándose.*) Justo ahora... Ojalá que no sea en todo Lima. Recién he llenado mi congelador con carne y pollo.

Pausa.

LUCÍA.- Tengo miedo...

MICAELA.- ¡Beatriz, anda a la cocina y trae un par de lamparines!

LUCÍA.- ¡Tengo miedo...!

JOSÉ.- Ven, dame tu mano Lucía. No tengas miedo. Yo te cuido.

MICAELA.- (*Ordenando.*) Beatriz... ¿ya?

BEATRIZ.- (*Cantando.*) Algo bueno hizo la Beatriz... No lo puedo creer...

MICAELA.- Estás loca. Voy a tener que ir yo.

Se tropieza con zapatos y cae.

MICAELA.- Zapatos de mierda...

José la ha estado llevando de la mano a Lucía. Pero de pronto se prende la luz del recuerdo y la música.

JOSÉ.- *(Como padre.)* ¡Carajo! ¿Quién fue? *(Ellos se quedan mudos.)* A los tres les va a caer, entonces.

LUCÍA.- Fui yo, papá.

JOSÉ.- *(Como padre.)* Ahora, vas a ver... Te divierte mucho joder a tu padre, ¿no? Me saco la mierda trabajando y ni siquiera puedo descansar en mi propia casa... *(Patea a su hija, mientras mira sus zapatos.)* Me has manchado mi mejor par...

LUCÍA.- *(Aterrada.)* Papá, discúlpame por favor. Sólo estábamos jugando. *(Lucía rueda por el suelo. Cada vez con más pánico.)* Por favor, papá... al cuarto oscuro, no... Por favor... me da miedo...

JOSÉ.- *(Como padre. Fuera de sí.)* A ver si el miedo te enseña a no tirarme el jugo, cuando descanso.

LUCÍA.- Por favor, papá... no... *(Grita.)* ¡¡¡Noooooooo!!!

BEATRIZ.- *(Como padre.)* ¡Al cuarto oscuro!

JOSÉ.- *(Como niño.)* Papá, sólo estábamos jugando.

BEATRIZ.- *(Como padre.)* ¡No te metas! ¿También quieres que te encierre allí?

JOSÉ.- *(Como niño. Con miedo.)* No, papá...

BEATRIZ.- *(Como padre.)* Entonces, aprende a ser hombre. ¡Así se trata a las mujeres!

LUCÍA.- *(Aterrada.)* Sáquenme de aquí, por favor... tengo miedo... sáquenme... Ay, una cucaracha me está caminando por la pierna... Por favor, auxilio... ¡Ay! José, Beatriz, ayúdenme, sáquenme... ¡Mamá! ¡Mamá! Mamita, ¿eres tú?

BEATRIZ.- *(Como padre.)* No te metas Rosa. ¡Allí se queda hasta que aprenda a respetar a su padre!

JOSÉ.- *(Como niño.)* No tengas miedo, Lucía... yo estoy acá... Yo me quedo a cuidarte. *(Hace como que traspasa la puerta imaginaria y le da la mano a Lucía.)* Toma, aquí está mi mano.

En ese momento volvemos al apagón, al presente.

JOSÉ.- No tengas miedo...

LUCÍA.- Es que no puedo.

JOSÉ.- Yo te estoy cuidando, hermanita.

LUCÍA.- Ya me siento mejor. Tú eres bueno José. No te pareces en nada al viejo.

BEATRIZ.- Soy trece años mayor que tú, pero nunca te supe defender, Lucía...

LUCÍA.- ¿De qué hablas Beatriz?

Aparece Micaela con dos lamparines que cuelga uno a cada lado del viejo.

BEATRIZ.- Siempre quise abrir esa puerta, pero nunca me atreví...

JOSÉ.- ¿También sentías miedo?

BEATRIZ.- Mucho... Mucho... Como mamá...

MICAELA.- Los de la Agencia ya van a llegar y no hemos hecho nada. ¿Qué quieren? ¿Que lo vista yo sola?

BEATRIZ.- ¿De dónde sacas tanta dureza, Micaela?

MICAELA.- Traigan el terno...

BEATRIZ.- Te pregunté, ¿de dónde sacas tanta dureza?

MICAELA.- (*Agresiva.*) No tengo por qué darte ningunas explicaciones a nada.

BEATRIZ.- Eres igual a él.

JOSÉ.- Más dura que el propio viejo.

MICAELA.- Y tú, Beatriz, eres tan imbécil como tu madre.

LUCÍA.- (*Interrumpe y grita.*) ¡La misma que la tuya!

JOSÉ.- ¡Mamá no era ninguna imbécil!

MICAELA.- ¿Ah, no? ¿No es imbécil la que recibe el hijo de otra mujer para criarlo?

JOSÉ.- Cuando papá lo hizo, fue obligándola. Yo la quise como si fuera mi verdadera madre.

LUCÍA.- (*A José.*) Y mamá te quiso como si fueras de ella.

Se vuelve a iluminar el escenario con luz y música del recuerdo. Los hermanos juegan con un pañuelo y se lo colocan a Beatriz, quien inmediatamente se

convierte en su madre. Va hacia el lateral y habla sola. José y Lucía rien a su alrededor y cogen una tela de tul que balancean y tiran de arriba a abajo, como jugando.

BEATRIZ.- (*Como su madre.*) Sí, yo Rosa Paredes, acepto a Rubén Malpartida como mi esposo... Mamá me dijo que la mujer era para atender siempre al marido y ayudarlo en todo.

Aquí José y Lucía le colocan el tul largo sobre Beatriz y con angustia y temor hacen movimientos que aprisionan a rosa.

BEATRIZ.- No importaba si yo estuviera cansada o con mucho trabajo. Siempre a su lado... Pero él, dejó muy pronto de estar a mi lado... Yo servía sólo para cocinar, lavar, planchar su ropa y criar a nuestros hijos. Pero nunca estuvo contento. Fueron tres hijas...

Imagen de foto. Lucía y José posan al lado de su madre con sonrisa y miedo

BEATRIZ.- Recuerdo cuando tomaron esa foto.

Micaela se acerca a los hermanos, pero manteniendo siempre una distancia.

MICAELA.- Acababa de pegarme por haber desparramado los clavos y cuando vino el fotógrafo obligó a las niñas a posar riendo. Yo sonreía por miedo... Todos sonreíamos por miedo. (*Pausa.*) Todos teníamos miedo... ¡Todos teníamos miedo! ¡Todos!

BEATRIZ.- (*Como su madre.*) Cuando inauguró su primera tienda... Llévame Rubén.

Lucía le coloca una tela sobre la cabeza a José.

JOSÉ.- (*Como padre.*) ¿Tú estás loca?

BEATRIZ.- (*Como su madre.*) Sólo quiero ir a ver la tienda y a los invitados...

JOSÉ.- (*Como padre.*) Es que quieres hacerme pasar el ridículo... Tus manos parecen de zapatera... Tu cara está descuidada y tu piel no tiene un solo brillo. ¿Crees que Rubén Malpartida va a pasar un momento de vergüenza, llevándote...? ¡Estás realmente loca!

Lucía le saca la tela a José y se la coloca a Micaela.

BEATRIZ.- (*Como madre.*) Como tú digas... Jamás conocí uno solo de sus locales... Me enteraba por los periódicos y por los volantes a colores que traía a la casa de cómo iba creciendo el negocio.

MICAELA.- (*Como padre.*) Mira, Rosa... a cualquiera le puede pasar... Lo que yo quiero es que lo críes como si fuera de nosotros dos... Tú has estado metida en casa cuidando a esas niñas...

así que podemos decir que estuviste embarazada... Además, ¿quién va a preguntar algo? Quiero que los críes... cuando sea más grande yo me encargaré de él...

Lucía le quita a Micaela la tela y se la vuelve a colocar a José.

BEATRIZ.- (*Como su madre, en actitud de sumisión y de reflexión.*) Pero él debe de tener a su propia madre... Cómo se lo has podido quitar... Apenas tiene unos días de nacido.

JOSÉ.- (*Como padre.*) De eso me ocupé hace rato... Lo único que te toca es criarlo y punto.

BEATRIZ.- Pero, Rubén... ¿Cómo se la has podido quitar? (*Pausa.*) Me dejó marcada la cara por mucho tiempo y cuidé de José. Era pequeñito como un ángel y aprendí a quererlo como mío.

JOSÉ.- (*Como padre.*) Rosa, trae a José para que aprenda a ser hombre.

BEATRIZ.- Pero si sólo tiene 7 años.

JOSÉ.- (*Como padre.*) ¡No me contestes...! Haz lo que te digo. Me lo llevo a la tienda. Que aprenda lo que es el trabajo. A mí nadie me regaló nada, nunca. Además tus hijas son un fracaso. Ya la Micaela anda con enamorado y no va a llegar a ninguna parte.

BEATRIZ.- (*Como su madre.*) Rubén, me siento mal... necesito que me lleves al doctor.

JOSÉ.- (*Como padre.*) Has estado mirando mucha televisión y te has aprendido las enfermedades de las telenovelas...

MICAELA.- (*A sus hermanos.*) No tenía tiempo para ver televisión... No sabía lo que era el descanso...

BEATRIZ.- (*Sigue como madre.*) Me siento mal...

Beatriz como madre va cayendo al suelo. Lucía la observa con dolor y tristeza.

JOSÉ.- (*Como padre.*) No tengo plata... Tómate yerbas o haz lo que se te venga en gana.

Lucía se sienta en un peldaño del altar del padre y lleva con ella el tul que usaba la madre. José se ha quitado la tela y se acerca a Lucía. Se sienta a su lado.

LUCÍA.- (*Ensimismada.*) Le dolía mucho el cuerpo... se quejaba de sus dolores en silencio... Yo la vi llorando muchas veces...

Lucía, se coloca sobre ella el tul y se echa sobre José.

JOSÉ.- (*Mientras abraza a su madre, que es Lucía.*) Cuando la tenía en mis brazos, antes de morir, me dijo que yo no era su hijo... Mamá, mamá... no te mueras... no me dejes... Papá me da miedo... No importa que tú no seas mi verdadera madre... tu eres mi madre... no me dejes... Y ahí se quedó, quieta y muerta con esa verdad.

El tul que cubre a Lucía cae y Beatriz arrodillada en el suelo la va recogiendo poco a poco.

JOSÉ.- En ese momento la quise más que nunca... Ella siempre tuvo valor.

MICAELA.- Siempre se quejaba de que yo fuera mujer. Nunca estuvo contento conmigo. Ni antes ni nunca.

Tocan a la puerta. Volvemos a luz de apagón.

JOSÉ.- (*Mira a Micaela.*) Yo voy.
Fuera de escena.

JOSÉ.- Ah... usted...

Entra la portera. Lleva una linterna en la mano. En la otra lleva el drano y un radio a transistores, que está en la estación que da las noticias del instante, RPP.

PORTERA.- Josésito, hijito. Qué milagro. El apagón es general.

La portera se sienta en un peldaño del altar y sube el volumen. Mientras se escucha RPP, la portera alumbra a los hermanos con su linterna.

VOZ DE LA RADIO.- Aquí, Chiclayo. El apagón es general. Nos informan que todo el norte se encuentra en igual situación. Bien, volvemos a Lima. Nos informan que todo el sur del país y el centro también están sin luz. Aquí una llamada. Aló... Sí, RPP, señorita. ¿De dónde llama? ¿De un rin? Está bien, voy a dejar que pase su mensaje.

VOZ EN OFF DE UN MUCHACHO.- Quiero decirle a mi amá, que no se preocupe. Estoy en el centro de Lima y todo está a oscuras y los micros no quieren parar, pé. ¡Están repletos! Mamá, no te preocupes. Ya voy a llegar.

VOZ DE LA RADIO.- Aló... Aló, señor. ¿Cuál es su nombre? Colgó. En fin, supongo que es un llamado aplicable a todas las personas que esperan a sus familiares. Ya van a llegar. Mientras tanto cierren bien las ventanas y puertas. Cuidado con las velas.... No se vayan a quedar dormidos con las velas encendidas. Aquí, RPP, informando sobre el apagón. Atentados a varias torres de alta tensión dejan al país a oscuras.

Quitamos audio de RPP.

LUCÍA.- (*Con doble intención.*) Nosotros también estamos a oscuras.

PORTERA.-Ya lo veo...

La portera alumbra a Beatriz y se acerca a ella.

PORTERA.- ¿Se siente mal?

BEATRIZ.- Nuestro padre acaba de morir.

PORTERA.- ¿Ah? ¡No puede ser! Cuánto lo siento.

Pausa.

PORTERA.- No sé si todavía quieren que arregle el baño o mejor...

MICAELA.- (*Ordenando.*) Arréglo de una vez. Seguro que va a venir gente y con tanto café...

PORTERA.- Cómo usted diga.

BEATRIZ.- Lleve el lamparín, señora Meche.

PORTERA.- No se preocupe. Con la linterna está bien.

Se acerca a buscar el drano que quedo a mitad del escenario y luego con la linterna apunta al desatorador. Lo recoge y alumbra a José.

PORTERA.- Josésito, hijito. ¡Cuanto lo siento!

JOSÉ.- Gracias, señora Mechita.

La portera pasa delante de Micaela. La alumbra pero no le da el pésame. Pasa al lado de Lucía.

PORTERA.- Luciíta, mi sentido pésame.

Lucía emite un sonido. La portera entra al baño.

MICAELA.- (*Ensimismada.*) La oscuridad es a veces un consuelo... La oscuridad es a veces un descanso... En la oscuridad es cuando se nos ocurren cosas que en el día no pensamos... en la oscuridad buscamos un recuerdo al cual querer...

José se acerca a Micaela.

JOSÉ.- ¿Cuál es el recuerdo que quieres?

MICAELA.- Ninguno.

Vuelve la luz natural. La portera sale muy contenta del baño.

PORTERA.- ¡Volvió la luz!

Nadie hace comentario alguno. La portera mira a Lucía.

PORTERA.- Luciíta, hijita... Veo que ya te cambiaste.

LUCÍA.- Pura casualidad, señora Meche... pura casualidad...

La portera continua parada, escuchando.

JOSÉ.- ¿Y qué es lo que ves en la oscuridad, Micaela?

MICAELA.- No quiero hablar... déjame...

JOSÉ.- Tal vez vemos las mismas cosas.

PORTERA.- *(Interrumpiendo.)* Josésito, ya volvió la luz.

MICAELA.- No lo creo.

JOSÉ.- Por qué no intentas, y probamos...

LUCÍA.- No la presiones, José.

JOSÉ.- Sólo quiero saber, quién es ella... ¿es malo?

LUCÍA.- Ha pasado mucho tiempo... No vale la pena.

Micaela camina con agresividad.

MICAELA.- ¡Vale la pena! ¡Pero no quiero!

La portera se asusta y regresa al baño.

BEATRIZ.- Voy a traer el terno azul... ¿está bien Micaela?

MICAELA.- *(Muy apagada.)* Como quieras.

Beatriz se sorprende por la respuesta de Micaela. José se acerca a Beatriz.

JOSÉ.- ¿Tú...? Precisamente tú lo vas a vestir. ¿Por qué no descansas de una vez...? Micaela dijo algo: la oscuridad es descanso.

BEATRIZ.- Pero si ya volvió la luz...

JOSÉ.- (*Acariciando la cara de Beatriz.*) Hablo de tu oscuridad, de tu luz... ¿Por qué no tratas de recuperar tu luz? No tienes porque hacer ahora lo que no deseas hacer.

BEATRIZ.- Pero es que hay que vestirlo.

JOSÉ.- Creo que no te toca a ti.

MICAELA.- ¿Crees que lo debiera hacer yo?

JOSÉ.- Tampoco, tú.

LUCÍA.- ¡No estarás pensando en mí, José!

JOSÉ.- Creo que nadie debe de vestirlo...

Silencio total en escena. Las hermanas miran fijamente a José.

JOSÉ.- Ni ustedes, ni yo. Nadie.

José sube varios peldaños del altar. Da la espalda al público.

JOSÉ.- No merece que lo vista nadie.

MICAELA.- Eres muy severo, José...

JOSÉ.- (*Voltea.*) ¿Y tú, perdiste tu dureza, Micaela?

MICAELA.- Es diferente... Soy algo vengativa... pero esto es diferente. Con los muertos hay que cumplir.

JOSÉ.- ¿Acaso él lo hizo con mamá?

MICAELA.- No... ¡¡ NO... !!! La odió viva y la odió después de muerta...

Imita a su padre.

MICAELA.- ¡Haz esto! ¡Haz lo otro!... Pégales una cachetada.

Patea los zapatos del escenario hacia el baño.

MICAELA.- Estoy harto de vivir con ustedes... Los odio a todos...

Sale la portera del baño.

PORTERA.- ¿Qué pasa? ¿Me llaman?

MICAELA.- Termine su trabajo y váyase.

PORTERA.- Si le molesto tanto, me puedo ir ahora mismo.

La portera va hacia la puerta de salida. Beatriz la sigue.

BEATRIZ.- Por favor, señora Mechita. Disculpe...

PORTERA.- Es que la señora Micaela, tiene algo contra mí... Me molesta...

BEATRIZ.- Por favor, señora Mechita. Tiene que comprender. Ella está nerviosa y...

PORTERA.- Está bien...

Empieza a caminar hacia el baño. Beatriz la sigue.

PORTERA.- Lo voy a hacer sólo por usted. Desde que llegué la señora Micaela me anda diciendo cosas y...

Entran al baño.

MICAELA.- Todos me ven así...

LUCÍA.- ¿Cómo?

MICAELA.- Una amargada... Una infeliz... Capaz de herir a cualquiera... Mi propio marido me ve así...

Se escucha un silbido por la ventana. José se acerca a ver quien es.

MICAELA.- (Ensimismada.) Hasta mis hijos me ven así...

Lucía se queda mirando a Micaela.

VOZ EN OFF.- Ya trajimos el cajón. No se puede subir, cuñado. Las escaleras son muy angostas.

JOSÉ.- (En off.) Pero tiene que haber alguna forma...

VOZ EN OFF.- ¿Pucha, y cómo hacen otras veces? ¿Cómo han hecho antes, cuando se les ha muerto alguien?

JOSÉ.- No, la última vez que murió alguien en nuestra familia, no fue en esta casa.

VOZ EN OFF.- ¿Ah, primerita vez?

JOSÉ.- Sí, ésta es la primera vez.

VOZ EN OFF.- Ya, pé. Vamos a ver cómo lo hacemos. Creo que hay sogas y...

Se va perdiendo la voz.

JOSÉ.- Bueno, como usted diga...

Regresa.

LUCÍA.- ¿Qué pasó? ¿Quién era?

JOSÉ.- El de la Agencia funeraria...

LUCÍA.- ¿Trajeron el ataúd?

JOSÉ.- No lo pueden subir por la escalera. Dicen que es muy angosta.

LUCÍA.- (*Sonríe.*) No pretenderán que carguemos a papá hasta abajo y lo pongan en el ataúd en plena calle.

JOSÉ.- No. Dicen que van a subir el ataúd por la ventana.

LUCÍA.- ¿Cómo?

JOSÉ.- Tienen sogas.

LUCÍA.- (*Ríe.*) Pensar que lo van a bajar después, como yo lo hago siempre.

Beatriz regresa del baño.

BEATRIZ.- Dice la señora Mechita que ahorita va a acabar. ¿Vinieron de la Agencia?

LUCÍA.- Dicen que van a subir el cajón por la ventana.

BEATRIZ.- (*Ríe.*) ¡Y que lo bajen por ahí!

Entra música alegre. A Beatriz le da ataque de risa. José y Lucía la miran sorprendidos.

BEATRIZ.- ¿Por qué me miran así? ¿No dijo José que ahora yo podría recuperar mi luz? (*Acercándose a José.*) ¿No lo dijiste, José?

JOSÉ.- (*Acariciando la cara de Beatriz.*) Sí... lo dije. Y me alegro por ti.

Se oyen silbidos desde afuera. José se dirige a la ventana.

JOSÉ.- Sí, señor... Ya pues, tírela entonces.

Lucía y Beatriz se acercan rápidamente a la ventana.

LUCÍA.- (*Hacia afuera.*) Ya pues, flaco. Tírala. Bien cojudo eras, ¿no?

LUCÍA.- Jala más fuerte, José...

JOSÉ.- Es que pesa mucho... Cuidado con la ventana del primer piso...

LUCÍA.- Apóyate ahí...

BEATRIZ.- ¡Señora! ¡Señora Meche!

PORTERA.- (*Desde el baño.*) ¿Qué?

BEATRIZ.- (*Fuerte.*) Señora Meche... Venga a darnos una manito, por favor...

PORTERA.- (*Entrando.*) Pero, qué hacen... ¿Ahora quieren botar al muerto por la ventana?

La portera se une al grupo y siguen jalando, hasta que finalmente logran meter el ataúd por la ventana. Lo colocan hacia adelante del escenario. Beatriz, Lucía y la portera se sientan dentro del ataúd. José continúa en la ventana.

JOSÉ.- (*Hacia la ventana.*) ¿Cómo dice? (*Pausa.*) Está bien... No pensamos salir por ahora.

BEATRIZ.- ¿Qué dijo?

JOSÉ.- Que van a estacionarse a dos cuadras y luego vienen.

A la portera.

JOSÉ.- Gracias señora Mechita...

Termina la musica y José tambien se sienta dentro del ataúd.

PORTERA.- De nada...

LUCÍA.- Pucha, que fue bravo, ¿no doña Mechita?

JOSÉ.- (*Sonriente.*) Fue pesado en vida y ahora muerto, también...

Entra la música de Micaela.

MICAELA.- (*Como volviendo a la realidad.*) ¿Qué estamos haciendo, José? ¿Confesándonos?

JOSÉ.- ¿Y por qué no?

MICAELA.- Yo no me confieso ante nadie...

LUCÍA.- Claro, prefieres seguir envenenándote sola... Allá tú, pues.

Micaela se levanta para irse, pero algo la detiene. Son unos zapatos. Los observa y luego los recoge. Va hacia el ataúd y los arroja con fuerza. Todos se levantan rápidamente del ataúd.

LUCÍA.- ¿Oye, qué haces?

MICAELA.- Vivió con sus zapatos... pues que muera con ellos.

JOSÉ.- Todo no va a entrar en el cajón...

MICAELA.- Ese será problema de él... ¿No decía siempre, que para todo, él tenía una solución?

LUCÍA.- Pero, ahora ya está muerto... No puede hacer nada...

Silencio.

MICAELA.- (*De pronto. Pensativa.*) Si volviera a nacer...

LUCÍA.- ¿Cómo?

MICAELA.- (*Enigmática.*) ¿Si resucitara?

JOSÉ.- ¿Eso quisieras?

MICAELA.- (*Responde rápidamente.*) No.

Pausa.

MICAELA.- No lo sé.

BEATRIZ.- ¿Entonces?

Micaela se acerca al altar, mirando a su padre muerto.

MICAELA.- Sólo me pregunto. Si papá tuviera la oportunidad de volver a la vida, ¿sería lo mismo?

Pausa.

MICAELA.- ¿Sería igual?

LUCÍA.- ¿Él o nosotros?

MICAELA.- Él...

JOSÉ.- Yo creo que sí. Nadie cambia, aunque vuelva a nacer...

BEATRIZ.- Tal vez sería más bueno, más justo... más humano...

MICAELA.- Quizás...

Pausa.

MICAELA.- No. José tiene razón. Sería el mismo.

BEATRIZ.- ¿Y qué puede importar ahora? Ya murió...

MICAELA.- ¿Estás segura?

BEATRIZ.- (*Asombrada.*) ¿Qué?

MICAELA.- ¿Habrá muerto realmente?

JOSÉ.- Eso depende de nosotros, no de él...

LUCÍA.- (*Asustada.*) ¿De qué hablan ustedes?

JOSÉ.- ¿No estamos libres acaso, para construir, para estar juntos?

José recoge las botas del padre y las levanta muy alto.

JOSÉ.- El no va a volver. ¡Nunca! ¡Nunca!

José arroja con fuerza las botas al ataúd. Coge más zapatos y se los va entregando a sus hermanas y también gritan: ¡nunca!, ¡nunca!... ahora todos están tirando los

zapatos de la habitacion dentro del ataúd. La crisis es tan fuerte que empiezan a reirse poco a poco, hasta que terminan en un ataque de risa nervioso.

LUCÍA.- ¡Ya sé! ¿Por qué no jugamos?

BEATRIZ.- ¿Jugar? ¿Te provoca jugar?

LUCÍA.- ¿Por qué no?

JOSÉ.- ¿A qué?

LUCÍA.- A decir la verdad...

BEATRIZ.- ¿Qué verdad?

MICAELA.- A decir, cómo a cada uno de nosotros se le hubiera ocurrido matarlo...

Los hermanos dejan de reir y miran asombrados a Micaela.

LUCÍA.- ¡Estás loca!

MICAELA.- Es sólo un juego. Si no tenemos idea de cómo lo hubiéramos hecho cada uno, simplemente lo inventamos... ¿qué les parece?

LUCÍA.- ¡Monstruoso!

JOSÉ.- ¡Terrible!

MICAELA.- ¿Quién empieza?

BEATRIZ.- ¡Yo empiezo!

JOSÉ.- ¡Beatriz!

BEATRIZ.- ¿Por qué, no? Jugar no es nada malo... Mientras esperamos, podemos matar el tiempo de alguna manera...

Tocan a la puerta. Los hermanos se separan automaticamente. Es la señora de la agencia funeraria (la misma actriz que hace de portera y vecina.

MICAELA.- Yo voy. Anda pensando, Beatriz. *(Sale.)* Sí, pase... Gracias.

Entrando.

MICAELA.- De la Agencia...

(La señora de la agencia funeraria entra y se sorprende al ver el ataúd lleno de zapatos. Por un instante mira a los hermanos con aire de sospecha.

SEÑORA.- Veo que no tuvieron problemas, en subirlo. Bien, lo único que necesito para continuar, es el certificado de defunción.

MICAELA.- Con el apuro, sólo los llamé a ustedes y al médico no.

SEÑORA.- Es que sin el papel...

MICAELA.- Ya lo sé. Le estoy diciendo que me olvidé.

SEÑORA.- ¿Hace cuánto que falleció?

BEATRIZ.- Hace media hora, más o menos.

Se sube al altar y le toca la mano al padre muerto.

SEÑORA.- Tiene buen semblante. Todavía está caliente.

JOSÉ.- Bueno, pero ¿qué se hace en un caso así? Ustedes deben saber qué hacer, ¿no?

Mientras tanto la señora ya bajó.

SEÑORA.- Bueno, sí. Tenemos formas de conseguir un médico que firme el certificado de defunción, pero eso ya es una “tarifa especial”...

MICAELA.- Mire, en este país nada es gratis... Si usted habla de coimear...

SEÑORA.- *(Haciéndose la ofendida.)* No he dicho coima, señora...

MICAELA.- *(Ordenando.)* Si hay que coimear, coimee.

SEÑORA.- Como usted diga...

MICAELA.- Pero, de una vez. ¿Podemos ir vistiéndolo?

SEÑORA.- Mejor no. Esperen a que regrese con el médico.

JOSÉ.- Bien, aquí la esperamos.

Sale la señora de la agencia funeraria. Vuelve la música que durará hasta el final de la obra.

MICAELA.- ¿En qué estábamos?

BEATRIZ.- Íbamos a jugar. Yo empiezo.

JOSÉ.- Yo no tengo ganas.

BEATRIZ.- Vamos, José.

JOSÉ.- Me parece peligroso.

MICAELA.- Total, papá ya se murió. ¡Ni que nos estuviera escuchando!

BEATRIZ.- (*Cogiendo una ojota.*) Yo le pondría sus ojotas después de muerto.

LUCÍA.- (*Interrumpiendo.*) El ya está muerto.

MICAELA.- (*Cortante.*) Déjala hablar...

Beatriz va subiendo por un lateral del altar y deja la ojota al lado del padre muerto.

BEATRIZ.- Yo le pondría sus ojotas después de muerto. Se las pondría porque era lo que él más odiaba.

JOSÉ.- ¿Por qué?

BEATRIZ.- Porque era su pasado. Su pesado pasado. Siempre rechazó su origen. Odió todo... Su pasado... su presente... y nuestro futuro...

MICAELA.- (*Interrumpiendo con apuro.*) Pero, ¿cómo lo hubieras matado?

BEATRIZ.- No lo sé...

MICAELA.- (*Un poco alegre.*) Piensa en algo, Beatriz.

BEATRIZ.- Bueno... (*Mira para todos lados.*) No sé...

Beatriz esta totalmente insegura. Corre y se abraza de José.

BEATRIZ.- Mejor, empieza tú, Micaela.

MICAELA.- (*Convenciendo a Beatriz.*) Vamos, termina. Yo sé que tienes una idea. Dila. Nadie te va a hacer nada.

BEATRIZ.- (*Se desespera.*) No se me ocurre nada... ¡nada!

MICAELA.- Tú, ¿qué dices, José?

JOSÉ.- No tenía razones para matarlo...

MICAELA.- Pero, sí para desear su muerte, ¿no?

JOSÉ.- Eso es distinto... Pero, matar... ¡NO!

LUCÍA.- ¿Hubieras querido que se muriera, hace tiempo?

JOSÉ.- Desde que me pegó en la trastienda del negocio. Lo odié como a nadie. Sí, hubiera querido que se muriera, en ese instante, ahí mismo, en ese maldito segundo en que me pegó.

LUCÍA.- Pero eras sólo un niño... Yo pensaba que a esa edad no se pensaba en matar a nadie. Yo quise que se muriera muchas veces pero, no cuando era niña.

MICAELA.- ¿Cuándo?

LUCÍA.- Muchas veces. (*Pausa.*) Cuando me vino mi primera regla...

BEATRIZ.- ¿Qué te hizo?

LUCÍA.- Se burlaba de mí... se reía por que había manchado las sábanas con sangre. Yo tenía miedo; no sabía qué me estaba pasando y cuando se burlaba de mí y yo sentía como un dolor fuerte de estómago, lo quise matar...

MICAELA.- ¿Cómo?

Lucía mira a Micaela y lentamente se dirige hacia el altar del padre. Coge una tela.

LUCÍA.- Con las mismas sábanas manchadas de sangre, lo hubiera querido ahorcar.

Hace la acción de estrangular al padre.

PORTERA.- (*En off.*) ¡Ya, está casi listo!

LUCÍA.- Casi listo...

Lucía va cayendo con la tela en las manos y José la abraza.

JOSÉ.- Ya, Lucía... Ya...

LUCÍA.- Soy un monstruo...

JOSÉ.- Yo también lo hubiera ahorcado. Sólo que nunca se me ocurrió.

LUCÍA.- ¿Me estás diciendo, que no es tan terrible lo que pensé?

JOSÉ.- No. No lo es.

José mira el ataúd.

JOSÉ.- ¿Sabes lo que yo hubiera hecho?

LUCÍA.- No.

José coge un zapato con taco aguja y lo coge como cuchilla.

JOSÉ.- Se lo hubiera clavado... Sí, se lo hubiera clavado por todo el cuerpo hasta verlo desangrarse.

Se sube al altar.

JOSÉ.- Así... así y después así... eso es lo que hubiera hecho.

Ríe locamente mientras le clava el zapato al padre. Luego detiene su risa loca y llora.

JOSÉ.- Yo soy el monstruo... sólo yo.

Lucía se acerca a José y lo abraza.

MICAELA.- ¿Pensaste en algo, Beatriz?

BEATRIZ.- Yo... sólo cuando murió mamá es que me di cuenta de todo... ¡Cuánto sufrió ella! Después yo me convertí en espejo de ella. Él era malo, muy malo... Muchas noches quise ponerle la almohada sobre su cara, para que no respirara más.

Hace la acción de ahogar al padre con una tela, como si fuera una almohada pero sobre ella misma.

BEATRIZ.- Apretársela hasta que no respirara más... Acabar con él...

Ella se empieza a asfixiar.

BEATRIZ.- Así...

MICAELA.- (*Deteniéndola.*) ¡Basta! No lo hagas... Te vas a matar... El ya no te va a molestar...

BEATRIZ.- (*Deteniéndose y mirando fijamente a Micaela.*) ¿Y tú tampoco?

MICAELA.- ¿Cómo?

BEATRIZ.- (*Gritando.*) ¿Tú también, vas a dejar de molestarme?

MICAELA.- Sí, Beatriz. Yo no te voy a molestar nunca más.

Mirando al padre.

MICAELA.- Parece que su presencia me hacía odiarlos. Como si eso fuera lo que él quería...

Se escucha la jalada de agua del water. La portera sale.

PORTERA.- Ya se acabó la inmundicia...

MICAELA.- (*Mirando a su padre.*) Sí, ya se acabó...

PORTERA.- Hasta luego...

MICAELA.- Ya no hay más inmundicia, ya no hay.

PORTERA.- (*Alejándose hacia la puerta.*) Cualquier cosa, me avisa señorita Beatriz...

BEATRIZ.- (*Recién dándose cuenta de la presencia de la portera.*) ¿Ya está listo?

PORTERA.- Sí...

Se escucha un bombazo muy cerca.

PORTERA.- Otra noche de atentados. Mejor me voy. A ver si Serapio ya regresó.

JOSÉ.- ¿Cuánto le debemos, señora Mechita?

PORTERA.- No sé cuánto costará el Drano ahora, Josésito. Con esto de que todos los días cambian los precios... Además no creo que éste sea el momento...

MICAELA.- (*Ensimismada.*) Este es el momento.

PORTERA.- Bueno, la última vez que lo compré, costaba quince mil.

MICAELA.- Pase dentro de unos días, ¿está bien?

PORTERA.- (*No entendiendo nada.*) Está bien. Hasta luego y mi más sentido pésame.

La portera sale. Se oye otro bombazo y la luz oscila.

JOSÉ.- ¿Vendrá el médico, ahora que hay atentados?

Lucía corre a la ventana.

LUCÍA.- Ojalá que no haya otro apagón.

JOSÉ.- Estamos juntos, eso es lo importante.

MICAELA.- Sí, eso es lo importante.

BEATRIZ.- (*A Micaela.*) Y tú, ¿cómo lo hubieras matado?

MICAELA.- ¿Yo? ¿Cómo lo hubiera matado? (*Pausa.*) Yo he sido la más cobarde de ustedes... Soy incapaz de pensar, que me hubiera atrevido a matarlo. Sí... Ustedes son más fuertes que yo. Son mejores que yo. Soy demasiado parecida a él. Dura y mala. Fuerte y brutal. Pero nunca hubiera podido matarlo. Quería que ustedes me enseñaran... y he aprendido.

BEATRIZ.- (*Asombrada.*) ¿Qué dices?

MICAELA.- Ustedes son capaces de todo. Capaces de actuar, de sentir, de pensar, de imaginar. Yo nunca pude hacer nada de eso.

Micaela coge unas telas y va subiendo lentamente al altar. A medida que habla le coloca las telas encima al padre muerto.

MICAELA.- Él nunca me dejó pensar ni soñar. Siempre tuve que ser como él quiso, como el ordenaba. Nunca pude ser yo misma. Ni sé cómo soy... no me conozco.

JOSÉ.- Siempre parecías tan fuerte.

MICAELA.- Lo sé. Y ustedes lo creyeron muy bien. Los engañé a todos. Pero lo peor es que él nos hizo estar engañados entre nosotros.

LUCÍA.- ¿Por qué dices eso?

Micaela empieza a bajar del altar.

MICAELA.- ¿No se dan cuenta? Hacía años que no jugábamos a nada y hoy recién lo hemos podido hacer.

JOSÉ.- Pero ha sido un juego de locos.

MICAELA.- Y no será, que eso era lo que él quería.. ¿Que nos sintiéramos locos, anormales... que nos odiáramos aun después de su muerte?

BEATRIZ.- No puedo pensar eso. ¿Tan malvado pudo ser?

JOSÉ.- El mal duró mucho, ¿verdad? Eramos capaces de insultarnos, de odiarnos... hasta de...

MICAELA.- Querer matarnos...

JOSÉ.- Tal vez.

LUCÍA.- No merece que vistamos luto por él...

Empieza a quitarse el vestido.

LUCÍA.- Ni por casualidad siquiera.

JOSÉ.- (A Micaela.) ¿De qué habrá querido conversar con nosotros?

MICAELA.- Eso ya qué puede importar...

Micaela se abraza de José. Se pronto el viejo empieza a despertar (escuchamos la musica que lo caracteriza). Un cañon de luz lo alumbra: empieza a respirar como jadeando, tose, se atora y los cuatro hermanos se miran y luego se separan cada uno hacia los lugares. Lucía a la ventana como escapando, micaela en posicion agresiva mirando a sus hermanos, beatriz al ataúd a ordenar los zapatos y josé en la actitud que tuvo al llegar a la casa.

VIEJO.- Hijos, la pastilla amarilla... y un vaso de agua.

Poco a poco los hermanos se miran entre ellos, hasta que se juntan y se sacan los zapatos que llevan puestos. Entra la música diferente que anula a la del padre y la luz del padre va bajando, y una luz que viene de la calle va aumentando su fuerza. Micaela mira hacia la ventana y camina hacia ella. Beatriz, Lucía y José tambien van hacia la luz.

MICAELA.- Felizmente hay bastante luz...

BEATRIZ.- Felizmente hay bastante luz...

JOSÉ.- ¡Luz!

LUCÍA.- ¡Bastante luz!

TODOS.- Luz, luz... Felizmente hay bastante luz.

La luz que viene de afuera ha bañado a los hermanos, y el padre esta vivo pero ya sin ninguna luz.

FIN.